KARL WOLFSKEHL

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548228_0185

EDWIN LANDAU · KARL WOLFSKEHL

KARL WOLFSKEHL

STILKRITISCHE UNTERSUCHUNGEN SEINER LYRIK

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOK-
TORWÜRDE DER PHILOSO-
PHISCHEN FAKULTÄT DER
SCHLESISCHEN FRIEDRICH-
WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BRESLAU / VORGELEGT

VON

EDWIN LANDAU

Promotion: 28.11.1928.

MCMXXVIII

GEDRUCKT BEI JAKOB HEGNER IN HELLERAU

Gedruckt mit der Genehmigung der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Schlesischen Friedrich - Wilhelm-
Universität zu Breslau.

Referent: Prof. Dr. Brecht
Rigorosum: 27. Juli 1927.

Prof. Dr. Hönigswald

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Freunde
HANS KLOOS

ERSTES KAPITEL

Die Deutung der geistigen Welt aus dem Aufbau der „Gesammelten Dichtungen".

EINE ARBEIT, WIE DIE HIER BEGINNENDE, sieht sich vor zwei methodische Möglichkeiten gestellt. Sie kann, der älteren, philologisch-historischen Methode folgend, nach dem Werdegang des Dichters fragen, indem sie seiner Entwicklung nachgeht; das soll im Hauptteil, dem eigentlich stilkritischen geschehen. Sie kann auch in Anlehnung an das Werk von Professor Brecht „Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung" versuchen, aus einem Gedichtbande, wie er in den „Gesammelten Dichtungen" von Karl Wolfskehl (erschienen 1903 in erster Auflage in dem Verlag der „Bl. f. d. K.") vorliegt, sozusagen auf gestalt-analytischem Wege zu einer Darstellung und Deutung der dichterischen Eigenart zu kommen, denn danach fragt zuförderst eine stilkritische Untersuchung. Eine solche Betrachtungsweise setzt die philologisch-historische als schon geleistet voraus. Hier soll der umgekehrte Weg begangen werden, der einseitig nach dem Inhalt fragt, um einen Unterbau für die Untersuchung zu gewinnen. Es soll in einem ersten Gange der geistige Raum Wolfskehls, seine geistige Welt, durchmessen werden, dessen Einzelausstattung darzustellen, dem Hauptteil der Untersuchung vorbehalten bleibt. Einleitung

In Stefan George nimmt die Kunst Wolfskehls ihren Ausgangspunkt, in ihm endet sie wieder, und ständig durchwaltet sein Geist das Werk des Dichters. Was die Titel „Der Priester vom Geiste" und „Der Meister" schon andeuten, vollzieht sich in dem Gedichtbande, der Weg vom jugendlich überschwänglich huldigenden zum strengen, männlichen, fast kargen Tone. Der frühen hingebenden Huldigung — sie erschien zuerst 1896 in der dritten Folge der Bl. f. d. K., war dann im folgenden Der Priester vom Geiste

Jahre als Widmung an Stefan George der ersten Gedichtausgabe „Ulais“ mit geringen Änderungen vorangestellt — versagt sich noch die dichterisch formende Gewalt. Der leidenschaftlich vorwärts peitschende Rhythmus dieser Prosa weist deutlich auf ihren Ursprung, einen Ursprung dieser Dichtung überhaupt, zurück. Gemeint ist der „Zarathustra“ Nietzsches, dessen Ton in gelegentlich fast wörtlichen Übernahmen, wie „jeder Gipfel will Abgrund werden einem neuen Gipfel“, und überhaupt hier vernehmlich nachklingt. Freilich an ursprünglicher Gewalt hat er durch das ästhetisch Wählende und die zügellose Häufung der Bilder stark eingebüßt. Nur selten findet man den gemessenen, verhaltenen Ton Georges; vielleicht in Sätzen, wie „Lange hatte man dich gelehrt, du seiest Tempel zugleich und Beter: kein Ziel sei so hoch, kein Weg so weit — du seiest das Ende alles Wanderns gleichwie sein Anbeginn.“ Wie eine jähe Flamme lodert es steil empor, und einer späteren Zeit bleibt es vorbehalten, dieses Feuer zu fassen und zu schönem Werke zu leiten. Wenn vorhin das Jugendlich-schwärmerische betont wurde, so hätte auch auf innere Beziehungen zur Jugendbewegung hingewiesen werden können; man wird nach dem einfühlenden Aufsatz über den Roman der Jugendbewegung (im Almanach des Verlages von Kurt Wolff vom Jahre 1927) in der Annahme nicht fehl gehen, daß der Dichter dieser Bewegung einmal sehr nahe gestanden hat. Von dort her lieh er sich den begeisterten, begeisternden Glanz seines Tones. Wichtiger ist, in diesem Zusammenhange festzustellen, was ihn zu dieser Hingabe innerlich zwang, was er in George fand. Hier wurde ihm Erlösung in seinem Formungsdrang und von aller jugendlich-schwärmerischen Sehnsucht, hier war der Weg aus der Gestaltlosigkeit. „Der Pfad zum Leben ist gefunden, der heilige Weg, auf dem jeder Schritt ist gleichwie ein Triumphgesang.“ Bedeutsamerweise findet sich schon hier das Bild des „Weges zum Leben“, das dann in den Schlußworten der Tafel „Der Meister“ wiederkehrt: „Mir danket den Weg!“

Wie noch zu erweisen sein wird, ist dieses Verhältnis von Wolfskehl zu George kennzeichnend für sein gesamtes Schaffen. Der Priester vom Geiste

Deutet diese Widmung am Eingang auf einige Ursprünge der Kunst Wolfskehls hin, so führen nunmehr die Gedichte zum eigenen Bereich. Den Übergang bilden die „Naenien", vier Totenklagen an „Unseren toten Bruder" (Richard Perls), „Zarathustra", „Der Meister und der Tod" (Böcklin), „N. G.". War in der Huldigung die Beziehung zum Leben durch ein Vorbild gefunden, so wird hier, indem der Tod an den Eingang gestellt wird, durch das Dunkle der Farbe zunächst eine räumliche Tiefe geschaffen, von der sich das Werk des dem Leben Zugewandten mit seinen bunten Farben umso leuchtender abhebt, und in der Tat bedeutet der Weg vom ersten zum letzten der vier Gedichte ein stufenweises Fortschreiten vom Dunkel zu immer größerer Helle und eine deutliche Hinwendung zum Leben. Es drückt sich dies auch in der Nähe der bildlichen Beziehung zum Toten aus, und diese Anschauung wird noch dadurch unterstützt, daß in der Anordnung die historische Reihenfolge gewahrt ist. Während in dem ersten Gedicht der Tote unmittelbar angeredet wird, und das fast eintönige Schwarz nur einmal von „den roten Wunden" unterbrochen ist, wird in dem zweiten Nietzsche unter einer geistigen Erscheinungsform, also unter einer ewig lebenden angesprochen und am Schlusse ausdrücklich betont, daß nun nach seinem Tode die volle Wirkungsmöglichkeit geschaffen sei; es sei hier nochmals an die Bedeutung des „Zarathustra" für die Sprache Wolfskehls erinnert und darauf hingewiesen, daß es kein Zufall ist, wenn er Nietzsche gerade in dieser Gestalt anruft. Im dritten „Dem Meister und der Tod" wird der Inhalt in einer Handlung, einem Zwiegespräch, völlig losgelöst vom Dichter gegeben, also ein weiterer Schritt zum Leben hin. Das letzte bringt dann die Abkehr vom Tode, indem zunächst die Wichtigkeit der Werke des Verstorbenen für die Kenntnis der Vergangenheit, dann seine Lebensfremdheit betont wird, Naenien

Naenien

und gipfelt darin, daß mehr als unser „Dankgedenken“ ihm nicht gewidmet werden kann, da das Leben zu neuen Taten rufe und volle Gegenwärtigkeit erheische.

Gesänge

Erst ganz allmählich vollzieht sich dieser Schritt ins Leben; wie zage Akkorde einer Laute, die auch in einem der „Gesänge“ angerufen wird — um diese „Gesänge“ handelt es sich zunächst — klingt es an, noch wird nicht die volltönende Melodie gegeben. „Müde Pilger schreiten“, „An ihrem Leibe fremde Gluten brennen“, noch ist der Geist nicht von aller Schlacke befreit, in Traum und Schlaf wird Linderung vom schmerzvollen Ringen gesucht (Des Schwanes Sang). Im Führer wird es vorgelebt, dieses rastlose Suchen, und von ihm kommt deutlich die Mahnung, daß kein Träumen und romantisches Schweifen zum Ziele führe (Dies war das Ziel?). Wie ein letztes Abwerfen alles Weltflüchtigen klingt es in all diesen Strophen. Nur völlige Hingabe und reines Opfer öffnet die Pforte, und da erkannt wird, daß dies Opfer angenommen sei, ertönt zum ersten Male der hymnische Ton, der später so bedeutungsvoll wird (Das Opfer). Nun erst verkündet die Laute „Die Wunder, die der Tag verliert“ und darf befreien vom müden Pilgertume, gleichzeitig wird auch das Licht schon in der Ferne „vom weißen Säulenhof“ her geschaut und nicht nur ersehnt (An meine Laute). Jetzt erst wird die Erlösung gewährt, vom Sklaventume, da die Seele im Du erwacht:

In heiliger Stille er die Huld gewann,
Die Gnade, die kein Flehn erringen kann.
(Die Erlösung).

Der Ton wird freier und beschwingter, ein erstes lebensfrohes Lied ertönt, als reines Licht im Weiß nah sichtbar (Weiße Hände). Die „Kuppe“ ist nun doch erreicht, das Suchen ist gestillt, die Seele fand zu ihrer „Heimat Küsten“. „Die ungewohnte Süße“ klingt noch zaghaft, aber es gibt „kein Wehen mehr“, und selbst der Tod in diesem Lichte wird ein „Laben“ (Blondel I — III). Doch bleibt abschließend zu bemerken, daß dies alles noch nicht mehr als ein Vortasten in den Raum ist, ein Vordringen nach

verschiedenen Seiten, alle Möglichkeiten zu Eigenstem in sich enthaltend, aber noch vielfach verdeckt von der Abwehr fremden Gutes, das als Last empfunden. Immerhin so viel wird deutlich, daß sich in Bildern wie „Berg" und „Pilgertum" eine zielhafte Bewegung, ein Fortschreiten, ein Werden ausdrückt. Gesänge

Schon der Titel der nächsten Gruppe „Erinnerungen" weist in die Vergangenheit zurück; es wird noch einmal Tiefe gegeben und Dunkel gesucht, aus dem die „Hymnen und Gesichte", das Mittelstück des ganzen Bandes, um so leuchtender hervortreten. Ja es wird sogar das bisher Erreichte vernichtigt und zurückgestellt: „Die lebensroten Lieder schweigen", und die kommenden Lieder werden ihrer Bedeutungsschwere beraubt, indem sie eben als „Erinnerungen" ihrer gegenwärtigen Geltung entkleidet sind. Man könnte sogar annehmen, daß aus diesem Grunde in der letzten Zeile des ersten Gedichtes „Wolken" in „welken" verändert wurde, wenn nicht bei Wolfskehl die Vermutung näher läge, daß es lediglich um der Assonanz an das folgende „webt" willen geschehen ist; liegt doch diese Veränderung schon in dem zweiten Druck, in „Ulais" (1897), vor, wo das Gedicht noch nicht die Bedeutung gewinnt, die ihm hier zukommt. Das wesentlich Neue vom Blickpunkt des Werdeganges betrachtet, der hier auch seine Rechtfertigung in den Zeilen findet: Erinnerungen

Indes die weich gerührten Wipfel sacht
Das Lied vom Werden weben.,

das wesentlich Neue liegt hier mehr im Formalen und Seelischen, also im Ton, als im Inhaltlichen, Geistigen. Zum ersten Male findet sich hier ein eigentümlich Georgisches, das Zyklische, oder wie Gundolf in seiner George-Darstellung sagt: „der Dauerton". Schon in der vorhergehenden Gruppe klingt er an, in welcher die letzten drei Gedichte (Blondel) ein In-sich-geschlossenes bilden. Hier erst ist erreicht, was vorher angestrebt wurde — denn auch das Bisherige ist nicht als gelegentliches Einzelgedicht zu werten, sondern als Vorstufe zu zykli-

Erinnerungen

schem Schaffen – die seelische Lage, die eine solche Gehobenheit als Dauerzustand schenkt. Auch äußerlich, nach ihrer Entstehungszeit, liegen die Gedichte sehr dicht zusammen, sind zum Teil gleichzeitig entstanden; so in „Corona" 1, 3, 4, 6 und 7 und in „Ulais" 1, 2, 3, und 4. Wenn nun trotz dieser Bedeutsamkeit diese Gedichte ins Dunkel gewiesen werden — mehrfach klingt ein Todesmotiv an — so geschieht es eben nur deshalb, weil von dieser Stufe erst die „Hymnen und Gesichte" möglich werden, deren seelische Lage einen gehobenen Zustand voraussetzt. Und die Überleitung zu diesem Teil wird wiederum im Formalen angedeutet. Weist doch das „Gebet" am Ende der „Ulais" auf das Kommende, da es nach Form und Inhalt einer Hymne sehr verwandt ist.

Hymnen nnd Gesichte

Mit einem Gebet setzen auch die „Hymnen" ein, mit aller Inbrunst und Opferbereitwilligkeit wird Hilfe vom Gotte erfleht, damit sein Bild sich erhalte in aller Not (Osiris). Aber noch ist die Zeit nicht gekommen, das Opfer wird noch nicht angenommen, da es nicht rein dargebracht wird (Opferkönig). Das Schicksal des Dichters, wie es sich bisher darstellte, durchwandelt hier auf der neuen Ebene noch einmal alle Stufen, noch im fernsten Bilde schwingt eigenes Leben nach. Da alle sommerliche Glut gewichen ist, wird die „Erfüllung" gewährt, zur Zeit der Ernte und der Winzerlieder naht sich der „Meister" dem Harrenden. Und der, dessen Opfer zunächst verworfen, wird nun in Gnade als einziger auserkoren, in den Dienst des Herrn aufgenommen, um sein Los zu tragen (Im Dome 1 und 2). (Man kann in diesen beiden Gedichten die Quelle zu Georges Weihespiel: „Die Aufnahme in den Orden", Bl. f. d. K. 5. Folge, erblicken.) Nun die Gewährung Gewißheit geworden ist, ertönt zum ersten Male der hymnische Ton, dem Gotte die Bereitschaft zu künden (Eleusisch). Noch zweimal wird dieser Ruf wiederholt, sich steigernd von der dionysischen „Dithyrambe" zum ekstatischen „Chor". Hat bisher der Erkorene die Mitfeiernden begeistert, so dringt nun an ihn der Ruf, sich zur Einung mit dem Gotte bereit zu halten. Nach

solcher Ekstase bietet sich das Land dem Rastenden in gedämpften Farben wie ein „Segenschauer" dar. Aber diese Verwandlung hat ihn den Brüdern entfremdet, sie sind ihm gleichermaßen fremd, und er erkennt sein Los, als Einsamer sein Leben führen zu müssen. Aus solchem Alleinsein wächst ihm die eigenste Kraft zu. In den nun folgenden acht Hymnen, welche die Namen antiker Gottheiten tragen, wird durch Beschwörung diese Einsamkeit im Geiste überwunden. Sie bilden den Mittelpunkt des Bandes, den Kern des Werkes, zu dem alles hinströmt, von dem alles ausstrahlt, wenn es auch zum Eigentümlichen Wolfskehls gehört, daß sein Werk ein ständiges Sich-in-Beziehung-setzen mit der Welt Georges ist, weil er dort vorgebildet findet, was er erstrebt. Dieses Ethos des Suchens und Ringens wird formbestimmend für ihn. Was ihn trennt von der Welt Georges — ihr in diesem Zusammenhang Kennzeichnendes ist das Leibhaft-Schaubare — was ihn trennt, ist das Ekstatische seiner Natur, das ihn immer wieder in ferne Welten führt, die am Rande des Reiches liegen. „Wer begnadet wurde, mittels ekstatischer Schauung ‚auszufahren' in die unantastbare Ferne, erlebt, wieder zu sich gekommen, nun erst als Seelenfessel die ewige Hierheit des betastbaren Leibes" sagt Ludwig Klages im „Kosmogonischen Eros" („Nun engt Euch kein Leib mehr", Das Fest). Aber nicht die Seelenfessel in neuer Ekstase zu sprengen, ist das Problem, vielmehr, daß die „Hierheit" als Fessel empfunden wird, fordert zur Lösung. Dieses Bezugsuchen zu einem ihm Wesensfremden, wie es die Kunst Georges ist, gibt seiner Dichtung denn auch etwas Gewaltsames. Das wird die Stilkritik im Einzelnen noch darzutun haben. Es ist an diesem Punkte auch wichtig, festzustellen, daß in der ganzen Kunst Wolfskehls Apollo nie genannt wird, wohl aber Dionysos und die Dunkelheit, der er entstammt. („Über die Dunkelheit" Bl. f. d. K. 3. Folge). Darum dringt er in der Gestaltung nicht zur Plastik vor, sondern im besten Falle durch reiche Farbgebung nur zum Bilde. Dies verdeutlichen die Hymnen, die nicht wie in der Antike

durch Standbilder angeregt sind – in der Gegenwart gibt Rilke das analoge Beispiel — sondern durch Visionen, durch im Geiste Geschautes und Gefügtes. Schon die Wahl der Bilder ist bezeichnend. Die erste der acht Hymnen bildet den Übergang (Adonis). „Er hat den Schleier von dem Sein gehoben", der Tod erlöst ihn, der dem Ekstatiker verwehrt ist. In „Glocken" und „Phäaken" klingt das Todesmotiv schon an, so zu dieser Welt allmählich hinführend. Dann aber werden in den vier folgenden Hymnen (Narziß, Herodias, Semele, Ariadne) die ewigen Bilder alles Unerfüllten und Unerlösten beschworen und zwar in Monologen, also aus eigenster Not geboren; im „Adonis" ist nur die zweite Strophe in direkter Rede gehalten, während für die anderen der schildernde Ton gewählt ist. Die abschließenden drei Hymnen bringen die Erfüllung, aber nur in der Idee, in der Schönheit (Phöbus), im „Helios", der vom Grauen des Todes löst, und im Aufgehen in der Natur, im Rausche (Persephonia). Daß diese Lösung nur auf einer Zwischenstufe möglich ist — sie weist deutlich nach unten —, zeigt sich auch im Ton an, der nicht mehr so mit Anschauung geladen ist, wie in den Versen der ersten vier Hymnen. Es rührt daher, daß nicht wie in jenen der Mythus in neuer Gestalt gegeben wird, daß vielmehr um einen Namen in reicher, häufig gesuchter und gequälter Charakteristik Stimmung geschaffen wird. Dieses Stimmung-geben führt von der Höhe der klar geschauten Gestalten hinab ins Reich des Visionären.

Es folgen die „Gesichte", die auch schon dem Inhalte nach mehr peripherische Bedeutung haben und ins Dunkel der „Dumpfen Lieder" und des „Nirwana" lenken. Dem Kerne am nächsten ist das „Sühn-Opfer", das Gegenstück zum „Adonis"; hier wird die Haltung des Eingeweihten, der sich willig dem Tode hingibt, noch einmal, losgelöst von einem anschauungsgesättigten Namen, beschworen. Manches, so die Verse des dritten Teiles:

> Das hatten ihm die Waltenden verkündigt,
> Daß er nun sterben müsse.... ,

ist später in die Vorrede Georges zum „Maximin-Gedenkbuch“ in verwandtem Bilde übergegangen, wie überhaupt die „Gesichte“ auf Verschiedenes bei George hinweisen. Der ganze Unterschied tut sich schon in der Überschrift kund. Findet man doch hier Gährendes und eben nur Gesehenes in den „Gestalten“ des „Siebenten Ring“. Auch hier gilt, was vorhin von eignen Gedichten Wolfskehls gesagt wurde, daß diese Verse sich von den klargeschauten „Gestalten“ des „Siebenten Ring“ weit entfernen. Ein Gedicht wie „Der Büßer“ ist in seinem ersten Teil noch greifbar veranschaulichte Gesinnung, von Handlung getragen und sparsam im Ausdruck. Aber Teil II und III gleiten ab ins Verschwommene, nur mehr Gesehene, ja ins Traumhaft-Visionäre. Und dies trotz mancher Gemeinsamkeiten in den Motiven, die sich in den „Gesichten“ und „Gestalten“ finden lassen. Gerade diese inhaltliche Verwandtschaft macht den Unterschied sehr spürbar. So klingt manches aus dem „Büßer“ wieder im „Sonnwendzug“ an; in beiden am Schlusse ein verwandtes Motiv, bei Wolfskehl die „Heilandskerzen“ bei George „auf der Brust den Gewählten“. Weiterhin: „Um die Mutter“ findet sich im „Einzug“ wieder. Freilich, wo Wolfskehl endet, da setzt George erst ein:

Weckt was gefeit
Schlief mit dumpfem Gegrolle.

Auch „Schatten-Mähder“ gehört noch hierher. Wenn in den „Gespenstern“ steht:

Kein Zauber so stark euch zu bannen,

kann George es wagen, diese außermenschlichen Wesen seinem Werke einzubeziehen. Noch einmal klingt der „Sonnwendzug“ an; im orgiastischen Opferrausch befreit sich die Seele (Das Fest), um mit ihrem Endesbewußtsein in den „Dumpfen Liedern“ zu münden.

Hymnen und Gesichte

Wie die notwendige Entspannung folgen auf die „Hymnen und Gesichte“ „Die dumpfen Lieder Nirwana“, wie im „Siebenten Ring“ den „Gestalten“ das „Traumdunkel“ folgt. Gleich dem „Welt der Gestalten lang lebewohl“ des „Traumdunkel“ klingt hier der Eingang:

Die dumpfen Lieder

Lasse die Wasser zerrinnen
Alten Gedenkens Flut.

Wohl gemerkt, dieser Vergleich wird nur zur Verdeutlichung herangezogen, denn „Der Siebente Ring" liegt zeitlich um vier Jahre später und kann deshalb nicht von Einfluß auf die Anordnung gewesen sein. Was die „Gestalten" von den „Gesichten" an Gestaltungskraft trennt, das gilt auch hier. Ist das „Traumdunkel" eines der farbigsten Bücher Georges, so sind die Gedichte Wolfskehls fast Grau in Grau und Schwarz gezeichnet. Nur wenig Farbe wird hier gegeben, und die Leuchtkraft eines Rot wird durch den Zusatz „fahl" deutlich abgeschwächt, oder der Flieder, ohne Farbbezeichnung, kann nur in der Todesfarbe Lila gedacht werden. Wie die „Hymnen" aus dem Dunkel der „Erinnerungen" hervorgingen, so sinken sie wieder ins Dunkel zurück; so besteht denn im Werke selbst eine Entsprechung für „Die dumpfen Lieder", und nicht zufällig findet sich hier rhythmisch und formal Verwandtes, erscheint in beiden Büchern Liedförmiges und Musikalisches, also nach den Grundsätzen dieser Kunst: Gestaltfernes. Da aber die Kunst Wolfskehls ein Ziel hat, das außer ihr liegt, und durch dieses Zielbewußtsein die Symmetrie des Buches, das In-sich-selbstberuhen, durchbrochen wird, muß der Blick auch auf das Weitere gerichtet bleiben. So bildet „Nirwana" den düsteren Hintergrund, aus dem der „Psalm", das Eingangsgedicht der Gruppe „An den alten Wassern", als greller Schrei hervorbricht. Zum „Nirwana" leiten „Die dumpfen Lieder" hin, die zunächst noch rückgewandt „Von Schreiten und Siegen" verschwiegen erzittern. Aber dann dringt immer vernehmlicher die Last der Erschöpfung und der Leere ein, die in „Welken" den Tod,

Nirwana

die Erlösung von „flammendem Ringen" ersehnt. Und mit einer Totenklage – das Gedicht trug ursprünglich die Überschrift „Naenie" – setzt dann „Nirwana" ein (Bebend lauscht er, Mohnesgüsse). Todesbereitschaft, Verzweiflung, Aufgehen im Nichts, Vorwegnahme des Todes im Geiste, Wissen um die Hoffnungslosigkeit der La-

ge, die „Nur noch das eine offne Tor“ läßt, bilden den Gegenstand der abschließenden sechs Gedichte. Auch dies ist besonders kennzeichnend für die Kunst Wolfskehls: die Wahl solcher Themen, die am äußersten Rande alles menschlichen Seins liegen. Möglich wurde das erst durch die Kunst Richard Wagners und Arnold Böcklins. Es ist aber ein Andres, ob man „Böcklin“ in die „Zeitgedichte“, in die lebenerhaltenden Wirker und Wächter einreiht, wie George es tut, ein Andres, ob man ihn wie Wolfskehl in den „Naenien“ um Einlaß in das Reich der „Untern“ bitten läßt. Auch hier trennen sich zwei Welten. Umso größer wirkt der Gegensatz der heißen Glaubensleidenschaft gegenüber solcher Todessehnsucht in den Liedern „An den alten Wassern“; nur durch diesen Gegensatz sind sie nach rückwärts verknüpft. Aber wenn sich hieran der Spruch auf den „Meister“ organisch und nicht mehr im Widerspruch anfügen soll, dann muß sich hier neben oder im Eigensten das Gemeinsame der Welt Georges und der Welt Wolfskehls finden lassen. Das Eigene ist gerade hier zu suchen, wo der Dichter auf den ihm blutsmäßig vererbten Glauben, das Judentum, also seinen Ursprung, zurückgeht. Daß es sich um Religiosität handelt, sagt der Titel des ersten Gedichtes: „Psalm“. Das Wesen jüdischer Relgiosität sieht Martin Buber (Reden über das Judentum, Frankfurt 1923, darin: Jüdische Religiosität, S. 101—124) in „der wahrhaft jüdischen Verkündigung Jesu, jeder könne durch unbedingtes Leben Gottes Sohn werden.“ Aus dem Weiteren geht hervor, daß der Nachdruck auf Werden zu legen ist, und daß dies als, Einswerdung mit dem Gotte in der Tat, zu denken ist. Und weiterhin sagt er: „die Mythe des Sündenfalls erweist: die Menschen vermaßen sich wie Gott zu sein und dadurch vereiteln sie den Sinn des Lebens, der darin besteht, wie Gott zu werden.“ Daraus ergibt sich die eigentümliche Spannung aller jüdischen Religiosität, gleichzeitig die Einswerdung mit Gott zu wollen und auch die Vernichtung der Tat. Denn nur die Handlung wird erstrebt, nicht ihr Ergebnis, das Sünde wäre.

Nirwana

An den alten Wassern

An den alten Wassern

Dieser ewig um Erfüllung ringende und doch unerfüllbare Drang – der Mittelpunkt der jüdischen Religiosität — findet nun in der Mitte der Gruppe „An den alten Wassern" seine symbolische Darstellung in dem Gedichte:

Mein Schwert, mein Schwert wer badet dich rein?,

die Frage, die am Ende noch einmal unbeantwortet ertönt. Deutlicher wird es noch in dem Gedichte: „Zu dem wir schreien im Blitze der Nacht", wo die Zeile:

Erhör uns nicht, daß wir flehen können

und im folgenden:

Ob ich von ihm gesunde,
Ob ich gesunden will?

die obigen Ausführungen bestätigen. Am eindringlichsten ist es von Gundolf in seinem „Cäsar und Brutus" gestaltet, in Brutus, der bekämpft, wo er liebt.

Der Meister

Und nun die Grundlagen der Religiosität Georges: im Mittelpunkte seiner Lehre steht der Satz von der Vergottung des Leibes und der Verleibung des Gottes. Auch ihm ist sie Ziel jeglichen menschlichen Tuns und jedem als Aufgabe auferlegt; aber die Verwirklichung ist nur im Akt der Gnade möglich und bedeutet die höchste Stufe des Seins. Wieweit der Unterschied auf christlichen Einfluß zurückgeht, ist hier nicht zu untersuchen. Wichtig in diesem Zusammenhange ist das Gemeinsame, das sich ohne weiteres ergibt: eben die Einswerdung mit dem Gotte. So ist es möglich, daß dies Werk ohne inneren Widerspruch in George mündet, diesmal alles Huldigenden entkleidet, in acht knappen Versen, klar geschaut und geformt. (Dieses Gedicht kehrt bei George in erweiterter Form als „Eid" in den „Gestalten" des „Siebenten Ring" wieder.) Die Haltung ist deutlich erkannt als Weg, wie hinzugefügt werden kann, mit logischer Notwendigkeit. Denn der Weg schließt alles Endgültige aus, enthält vielmehr das Eigentümliche der Haltung des Werdenden, der den Weg immer wieder von neuem beschreiten muß. Und weiterhin sind die „Erinnerungen" und „Die dumpfen Lieder Nirwana" ihres scheinbaren Widerspruchs beraubt. Sie haben nicht nur ihren Wert

im Aufbau des ganzen Gedichtbandes, sondern das Zurücktauchen in das Dunkel erweist sich als notwendige Eigenart der Kunst Wolfskehls. Der Meister

Übersieht man das Ganze im Inhaltsverzeichnis, so ergibt sich aus den verschiedenen Überschriften: Naenien, Gesänge, Erinnerungen, Hymnen und Gesichte, Die dumpfen Lieder Nirwana, An den alten Wassern, daß wir es mit einer losen Aneinanderreihung zu tun haben. Es zeigt sich aber bei näherem Zusehen, daß die „Hymnen und Gesichte" schon rein zahlenmäßig eine Sonderstellung einnehmen. An sich spielen Zahlenverhältnisse keine bestimmende Rolle in dieser Gedichtsammlung, doch läßt sich immerhin aus ihnen ein gewisser Sinn für Gleichgewicht und Symmetrie entnehmen. Im Mittelpunkte stehen „Hymnen und Gesichte" mit 26 Gedichten, eingerahmt von einer Gruppe oder Doppelgruppe von je 16 Gedichten, denen eine Doppelgruppe von 14 Gedichten vorangeht und eine einfache von 15 folgt. Dem Ganzen geht eine Widmung an Stefan Georg in Gestalt einer Vorrede, „Der Priester vom Geiste", voran, und es mündet in einer nochmaligen Anrufung in „Der Meister", der nur wegen des gleichen Huldigungscharakters das Gedicht „Für Melchior Lechter" vorangestellt ist, gleichsam hinführend zum Abschluß. Zahlenmäßig sieht es nun folgendermaßen aus: 1 + (4 + 10) + 16 + 26 + 16 + 15 + (1) 1. Wertet man das Ergebnis dieses ersten Überblickes aus, so erkennt man aus der Anordnung, der Einreihung unter verschiedene Gruppen, die durchaus nicht auf die Entstehungszeit Rücksicht nimmt, einen deutlichen Willen zur Gliederung – starkes Distanzgefühl ist hierin eingeschlossen –, einen Willen, das Gewordene als Ganzes darzustellen und ein Glaubensbekenntnis abzulegen. Rückblick

Will man abschließend den Aufbau der „Gesammelten Dichtungen" in einem Bilde erfassen, so wird dem geschilderten Weg am besten das Wellenbild entsprechen, das den hellen, gischtgekrönten Kamm wie das dunkle Tal in sich schließt; und es ergeben sich, aus dem Dunkel der „Naenien" jäh ansteigend, drei Kammhöhen: „Gesän-

ge", „Hymnen und Gesichte", „An den alten Wassern" und zwei Täler: „Erinnerungen" sowie „Die dumpfen Lieder Nirwana"; die Küste, an welche diese Fluten immer wieder branden, bildet die Welt Georges. Vorwärtsblickend ergibt sich aus solcher Werdenshaltung die innere Rechtfertigung für die historisch-philologische Methode, die auf den eigentlich stilkritischen Teil der Untersuchung im Folgenden angewendet werden soll.

ZWEITES KAPITEL

Stilkritische Untersuchungen
1. Teil 1894–1903

STIL ZEICHNET DEN KÜNSTLER AUS; EINEN Inhalt formt jeder im Gedicht um; hier trennen Stufen des Könnens und der Anlage. So wird die folgende Untersuchung über den kritischen Teil hinaus festzustellen haben, wieweit das Künstlertum Wolfskehls reicht, und inwieweit die Zuerkennung einer Eigenart — wie dies eingangs geschah — zu Recht besteht. Die nächstliegende Frage ist die: woher wird die Darstellung ihre Richtlinien nehmen? Sie wird, wenn sie zu dem den Dichter Kennzeichnenden vordringen will, die Gesetze seiner Kunst herausstellen müssen und weiterhin, bei der Bedeutung, welche George für seine Kunst hat, sich auch dessen Forderungen an ein Gedicht zu eigen machen. Weiter den Rahmen zu spannen, wird wenig fruchtbar sein; nur was bei beiden und in den Bl. f. d. K. sich findet, kann hier aufhellen. Die Richtlinien

Vor allem: was will diese Kunst, und was wollen ihre Veröffentlichungen: „Die Blätter für die Kunst". Diese Zeitschrift „will die Geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache — eine Kunst für die Kunst" (1. Folge). Was diese letzten Worte sagen wollen, geht aus der Erklärung hervor, die Gundolf in der Einleitung zu seiner Goethe-Darstellung gibt, wo er sagt: „Kunst ist weder die Nachahmung eines Lebens noch die Einfühlung in ein Leben, sondern sie ist eine primäre Form des Lebens, die daher ihre Gesetze weder von Religion, noch Moral, noch Wissenschaft, noch Staat, anderen primären oder sekundären Lebensformen empfängt: keinen anderen Sinn hat der Satz l'art pour l'art."

Was macht gegenüber diesem Allgemeinen das Besondere der Geistigen Kunst aus? Das Wichtigste hierüber sei einem Aufsatz gleichen Titels von Paul Gérardy in der

2. Folge entnommen. Er führt diese Kunst auf die englischen Prae-Rafaëliten zurück; aber bedeutsamer als diese erscheint ihm die Wirkung Arnold Böcklins; er sagt: „Sie fühlten sich als spät-geborene Brüder des Malers und sie begriffen das steile und stolze Ziel: Durch den klaren und nie entstellten Rhythmus ihrer Gedichte gleich-strebende Träume auszudrücken... sie wollen die heilige Schönheit der Linien und mit dem Lichtglanz der Gedanken die Vollendung der Form." Weiterhin erklärt er als das Wesentliche dieser Kunst: „Mystizismus und Symbolik". Die Erläuterung dieser Begriffe, so wie sie hier Gérardy gibt, sei wenigstens teilweise angeführt: „das strahlende Geheimnis der Dinge fühlen, darin leben und dann mit bewegter und von unsäglichen Freuden zitternder Stimme es stammeln — Mystizismus... unter allen bedeutungsvollen Dingen das herauswählen, das den größten und schönsten Teil der schwingenden Seele enthält, das die anderen in seinem tieferen Wesen widerspiegelt und das sich durch seine vollkommenere Form am meisten der unbedingten Einheit, dem höchsten Traum nähert – diese Dinge mit klarer, schöner und sogar am Abgrunde unerschütterter Stimme sagen — Symbolik." Und abschließend: „Eine reine, klangvolle und schöne Sprache... kein Dunkel, kein Wirrwarr, die kräftige Schönheit, die Feinheit ohne kränkliche Verziertheit, das ist, was die neuen Dichter erstreben. Fern liegt es ihnen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben – ihnen heißt es nur: hervorrufen und einflüstern mit Hilfe wesentlicher Worte.... Sie sind keine Sittenprediger und lieben nur die Schönheit, die Schönheit, die Schönheit."

Ergänzt seien diese Ausführungen durch einige wenige, besonders charakteristische Worte aus den Bl. f. d. K., die zum Teil George zugeschrieben werden können. „Eine Kunst frei von jedem Dienst: über dem Leben, nachdem sie das Leben durchdrungen hat" (3. Folge). „Wichtig ist die Kürze — rein ellenmäßig die Kürze" (2. Folge). „Das Gedicht ist der höchste, der endgültige Ausdruck eines Geschehens: Nicht Wiedergabe eines Gedankens,

sondern einer Stimmung. Was in der Malerei wirkt, ist Verteilung, Linie und Farbe, in der Dichtung: Auswahl, Maß und Klang" (2. Folge). „Kunstwert besitzt die Arbeit, die Menschen oder Dingen irgend eine neue unbekannte Seite abzugewinnen und als möglich darzustellen weiß." „Wesentlich ist die künstlerische Umformung eines Lebens. — Welches Lebens? ist vorerst belanglos" (2. Folge). „Wäre das Spiel mit Takten und Reimen überhaupt eines vernünftigen Wesens würdig, wenn diese sich nicht unwiderstehlich als Sangesweise aufdrängten? Oft dienen Worte, Gedanken, ja Bilder nur zur körperlichen Darstellung der Sangesweise" (3. Folge). „Dies Anschießen von Seelenstoff ist der wesentliche Punkt bei der Begrenzung des Künstlerischen, Dichterischen überhaupt" (3. Folge). Und abschließend: „Diese äußerste Sorge bei der Feilung der Gefüge, dieses Ringen nach der höchsten formalen Vollendung im Werke, diese Liebe für das Runde (das oft dasselbe wie das „kosmische" ist)... diese Ablehnung des nur Triebhaften, Skizzenhaften, Nicht-ganz-gekonnten.... diese Liebe und diese Ablehnung setzen mehr voraus als eine Formel — nämlich eine geistige Haltung, ja eine Lebensführung" (9. Folge).

Nun aber Wolfskehl: Zunächst stehen dem Satze Georges: „Eine Kunst aus der Anschauungsfreude, aus Rausch und Klang und Sonne" gegenüber seine Worte: „Über die Dunkelheit" (3. Folge), welcher der wichtigste Abschnitt entnommen sei: „Heiliges Dunkel, heilige Nacht, da du auf unser Selbst uns weisest, fühlen wir stolz und schaudernd, in uns die Blüten alles Lebens prangen. Was das Wissen von uns selber reicher und tiefer bildet, das schweigende Geheimnis schwerer Worte und ferner Klänge, das läßt von allem fremden Leben die Hüllen fallen. Nur wenn wir uns erfassen, erfassen wir das All. Pan aber, das große Licht, löscht alle Einzelflammen."

Als wesentliche Ergänzung aus: „Blicke und Blitze" (3. Folge) VI „Durch zwei Pforten schreitet er aus seinem Hause. Eine Straße führt ihn zum gestaltlos dumpfen Sein. Zum Tempel leiten des anderen Pfades lichte Stufen. Sein

Die Richtlinien

Selbst aber zerrinnt hier und dort. Toren, die ihr im Kunstwerk ein Bekenntnis erblicket!" Der Unterschied ist nur ein geringer. Schon die Betonung des Dunkels trennt. Wichtig bleibt festzustellen, daß George die Polarität von Rausch und Helle kennt, aber er kennt auch ihre Überwindung in der Vereinigung mit dem Gotte. Bei Wolfskehl stehen aber beide gleichbedeutend nebeneinander, und gemäß seinem geheimsten Wesen kann er auch nicht anders wollen. Ersehnt wird die Lösung der Spannung aber nur in fernster Ferne, das heißt nie als möglich gedacht. Verwandter der Haltung Georges ist das Prosastück: „Der Künstler der Heiland" (4. Folge), wo er von dem Wesen des Dichters spricht, die Natur aus ihrem dunklen Sein durch die Spiegelung in der Seele zu erlösen; es entspricht dies dem Wesensgehalt des „Jahr der Seele". Aber die dort erreichte Einheit von Natur und Seele ist in seinen Gedichten nicht verwirklicht. Immer geht ein Bruch durch ein solches Gedicht, oder beide Seiten erscheinen getrennt zu verschiedenen Zeiten. Vorerst noch eine Bemerkung über den Rhythmus auf Grund der Ausführungen in dem Aufsatz: „Über den Geist der Musik" (Karl Wolfskehl: Jhrb. f. d. g. B., Bd. 3, 1912, S. 20–32). Dort heißt es: „Rhythmus ist die Schweren-Abstimmung der wirkenden Kräfte der Seele, ihre Streckungsweise, Geißel und Trense der Sonnenrosse, er ist nicht die Kräfteeinheit selber, er ist nicht das Gefüge selber, er ist die Art seines Atmens, die Richte seines Eiferns (Logik. Kausalität). Des Atmens Sinn ist Erhalten im Selbst, des Eiferns Inhalt ist Gestalten aus dem Selbst." Und abschließend ein Wort Georges: „Über Dichtung" (2. Folge): „Den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelahrtheit), sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maaß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister, sich von Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung, unterschieden haben."

Die Sprache

Jede Kritik muß notwendig Unlösliches auflösen; doch

bleibt dies nur ein Notbehelf, der die Ganzheit nicht leugnet; so wird auch hier zunächst nach Teilen, nach Sprache und Rhythmus, und dann erst nach dem Ganzen, der Gesamtform gefragt werden. Die Anfänge Wolfskehls lassen sich nicht so weit zurückverfolgen wie die Georges, dessen „Fibel" es ermöglicht, sein erstes Schaffen, wenigstens in Auswahl, in den Jahren vor seinem Frühwerk „Hymnen" zu überblicken. Jedenfalls zeigen die ersten Erscheinungen aus den Jahren 1894/95 im 2., 3. und 4. Band der 2. Folge der Bl. f. d. K. trotz aller Abhängigkeit und alles Tastenden einen eigenen Ton, der den Schluß erlaubt, daß ihnen ein früheres Schaffen vorausging. Das erste der Gedichte sei hier angeführt, weil es wesentliche Erkenntnisse vermittelt.

Zum klaren Berg der blauen Seeligkeiten
Vergessene müde Pilger schreiten.
Die Pforte schloß, sie pochen, pochen.

Verlor'ner Töne himmlisch sehnend Schweifen
Schlingt sich um sie in Elfen-Zauberreigen
Sie pochen, pochen.

An ihrem Leibe fremde Gluten rinnen,
Der Berg der Seeligkeiten strahlet innen,
Sie aber pochen, pochen.

Da fällt sofort das ausgesprochen Musikalische dieser Verse auf. Es klingt wie zage Akkorde, die angeschlagen werden und wieder vertönen, und eine Deutung kann nur im Zusammenhang mit anderen nach der Einordnung versucht werden. Wenn George sagt: „Oft dienen Worte, Gedanken, ja Bilder nur zur körperlichen Darstellung der Sangesweise", so meint er doch auch, daß eben durch die „körperliche Darstellung" die „Sangesweise" dem ewig Fließenden der Musik und nur im zeitlichen Ablauf Denkbaren entrückt sei. Und schließlich hat er ja mit seinem Auswiegen der Vokale in Versen wie:

Die reichsten Schätze lernet frei verschwenden,
Ich fahre heim auf reichem Kahne,
In deinem Veilchen Dunkel voll purpurner Scheine.

etwas ganz anderes erreicht; der Klang wird nicht weiter geleitet, sondern gebunden; man müßte hier von Sprachmusik reden, wohingegen Wolfskehl mit reinmusikalischen Mitteln arbeitet. Man könnte hierin französischen Einfluß erblicken, aber es wird sich zeigen, daß die Grundlagen doch wesentlich deutsche sind.

Zunächst: Musik, das musikalische Kunstwerk, ist nur im zeitlichen Ablauf zu denken und hat als solche keine raumbindende Kraft; sie leitet von einem Hier ab in die Ferne und trägt derart deutlich Horncharakter. Diesen gilt es zuerst in der Sprache Wolfskehls nachzuweisen. Hierher gehört vor allem die häufige Verwendung des Participium praesentis als Adjektiv oder Substantiv und in weiterem Gefolge, jedoch seltener der Gebrauch des substantivierten Infinitivs. Ob man auf dem Standpunkt steht, daß dies ein Schritt von der Verzeitlichung zur Gegenständlichkeit sei, oder umgekehrt, so ergibt sich jedenfalls ein Zwischenzustand, der den Zusammenhang dieser Formen mit dem Verbum deutlich verrät. Es wird ein Ruhendes dem Verweilen im Raume entrückt, indem die Gegenwart in Vergangenheit oder Zukunft oder ewige Bewegung verwandelt wird. Setzt man anstatt „Verbum" die deutsche Bezeichnung „Zeitwort", so ergibt sich noch klarer die Beziehung zur Zeit und damit weiterhin zu dem, was als das Wesen des Horncharakters gekennzeichnet wurde.

Einige Beispiele mögen erläutern, wie sich dies sowohl im einzelnen Ausdruck, sei es nun adjektivisch oder substantivisch verwendetes Participium praesentis, sei es substantivierter Infinitiv, als auch im Ganzen dartut, indem durch Handlung charakterisiert wird: „singende Glieder, flutende goldene Schale, sühnende Lieder, wogende Fluren, grünende Gründe, knospender Lohn, zukkender Ring..... oder: Heilig Werbender, Strahlender, Süß-sinnender, Lenzes Wehen, Lenzeswallen, Zauber-

singen,"... schließlich ganze Sätze: „die Lilien schauernd neigen, strömet dröhnend Wundersegen, die große Grabstatt in die Runde rieselt, es hallt wie Grabschollen." Daß viele der hier angeführten Verben schon lange auch in substantivischen Gebrauch übergegangen sind, ist kein Einwand gegenüber einer Kunst, die so bewußt wählend die Sprachmittel verwendet, und wird überdies durch die Häufigkeit der Beispiele widerlegt.

Kann somit der Terncharakter dieser Kunst und damit ihre Verwandtschaft mit der Musik, im Geiste der Sprache und im einzelnen Wort, dem Träger des Gedankens, als erwiesen gelten, so wird sich das noch deutlicher bei der Betrachtung der Wortverknüpfungen, der Satzteile und Verszeilen ergeben. Die häufige Alliteration und Assonanz fällt auf; an sich ist dies ein rein sprachliches und der deutschen Dichtung von ältester Zeit her eigentümliches Kunstmittel. In der Art, wie es aber hier verwendet wird, wirkt es eher musikalisch. Die eingehende Beschäftigung Wolfskehls mit der ältesten deutschen Dichtung wird bei seinem Willen zur Stilisierung die Neigung zur Antikisierung geweckt haben, auch eine Form der Fernkunst, die verzeitlicht. Aber auch den Einfluß Nietzsches und vor allem Richard Wagners wird man annehmen müssen. In ihren Werken, das heißt: in ihrer Sprache war ihm dieses Kunstmittel lebendig gegenwärtig, und es konnte schon in der Einleitung auf gelegentlich fast wörtliche Übernahme der Ausdrucksweise Nietzsches hingewiesen werden; es sei hier als weiterer Beleg ein Vers aus dem Gedicht „Die Flamme" angeführt:

Derweil die weiße Wüste wächst und wächst.

Nur ganz selten tritt die Alliteration an rhythmus- oder reimbetonter Stelle auf. So, wenn die Zeile:

In die Wiesen wiegte sich ihr Schweigen.

geändert ist in:

In die Wiesen schmiegte sich ihr Schweigen.

Dann in:

Deiner Flechten rollende Fluten und

Es ist nicht Rost, Du kennst nicht Ruh, und
Mit ihr entschweben Deines Blickes Schwingen.

Schließlich ein Beispiel, wo durch Assonanz, Reim und Alliteration zwei Verse, die verschiedenen Sätzen angehören und durch drei dazwischenliegende Zeilen getrennt sind, gedanklich einander genähert werden:

Daß sie sänke, sänke
Durch Blüten von dämmerndem Grün gewiegt
In ewig regem Schweben
Zum weißen Teich der Nacht
Der tot vor Leben liegt.
Indes die weichgerührten Wipfel sacht,
Das Lied vom Werden weben.

Meist tritt jedoch die Alliteration mitten in der Zeile auf und wirkt dort als reines Klangmittel, nicht als Sprachmittel; und obwohl das Musikalische, wie schon dargetan, zum Eigentümlichen Wolfskehlscher Kunst gehört, wirkt es als störend, weil es mit anderen reinen Sprachmitteln seiner Kunst, die auf Einflüsse Georges zurückgehen, im Widerspruch steht, ein Widerspruch, der ungelöst bleibt, wenigstens in der ersten Epoche. Doch hierüber in anderm Zusammenhange. Zunächst einige Beispiele für Alliteration:

An Dir vorbei *l*ief *L*eiden, *L*ust und *L*ärm.
Dringt aus zu *S*inn und *S*eele leichter Rauch.
In *R*ausches *R*eigen schlürfen wir das Dunkel,
T*r*otzige *R*ecken *r*asen und Schilde klingen.
Verderbens *Bl*umen *bl*auen im Qualm der Wiesen.
Die *w*eißen Zelter *w*eiden auf den Matten,
Von dem Söller *Schw*alben *schw*eben.
In *R*ausch und *R*auchen *r*ühret dich der Hohen.
Aus goldner *W*eite *w*eht ein lichtes Hellen.
Die *H*immelskrone *h*ält ihr *H*aupt umwunden.

Seltener kommt die Assonanz innerhalb der Zeile vor, wie „Bändiger, *E*ndiger, All St*er*ben ist Er*w*e*r*ben, Ich *lieg* und *flieg*, Des T*o*des B*o*ten, Schw*ü*l und Tr*ü*be".

Wichtiger und ausschließlich musikalisch ist ein in dieser häufigen Anwendung nur Wolfskehl eigentümliches Mittel: das Wiederholen von Worten unmittelbar hintereinander, das sinnfälligste und aufdringlichste dieser Mittel. Wie wenn in der Musik eine Figur wiederholt wird, einmal forte, das zweite Mal piano, verschwebend, so auch hier. Man kann nicht ohne Zwang dasselbe Wort zweimal hintereinander mit dem gleich starken Stimmeinsatz sprechen. Es kommt zur Wiederholung ganzer Zeilen und auch Umstellungen, wie: „Lenz und Lied, Lied und Lenz, Lied und Leid, Leid und Lied, Lust und Lied, Lied und Lust", gehören hierher; das ist durchaus musikalisch empfunden. Ein besonders günstiges Beispiel für dies Verklingen bietet sich in „Corona" II: Die Sprache

Dem Schweigen lauschet, dem Schweigen lauscht,

wo die Vollform des ersten Klanges das zweite Mal in der sonst üblichen verkürzten Form abgedämpft ertönt. Für das Wiederholen nun einige Beispiele: „Sie pochen, pochen" in allen drei Strophen des Gedichtes, „sie trogen, trogen, weiße Hände, weiße Hände, weiße, weiße Blüten tauen. müde, müde Glieder beben. schwarze, schwarze Linnen laben", auffällig auch in dem Gedicht „Erinnerungen", wo die erste Zeile jeder Strophe als dritte stets wiederkehrt. Oder „Corona" VIII:

Wie einst — o weißt du, das Opfer zünde,
Spendet ihr, ich bin müde, müde,
Weißt du noch einst — ich stehe stumm.

„Dithyrambe" bringt die Wiederholung der zweiten Hälfte der ersten Zeile als verkürzte vierte Zeile:

Dunkel im Branden, ruhen im Rasen,
Hüllen fallen, Du Bräutlicher werbe,
Kränz uns mit Küssen! Alle genasen,
Ruhen im Rasen
Berget uns Flammen, weiß strahlet das Erbe.

Hierher gehört auch die Zeile aus „Helios":

Ungelöst, unlöslich... doch Du lösest!

Wie verhält sich nun alles dies zu einem rein dichterischen Mittel, wie es der Reim ist? Von 91 Gedichten der Der Reim

Ges. Dicht. sind 72, also der weitaus größte Teil, streng gereimt, nur in 3 Strophen ist jedesmal ein Reim nicht durchgeführt, im übrigen sind es nur reine Reime, die hier verwendet werden. Das scheint zunächst mit allem Bisherigen in Widerspruch zu stehen, spricht es doch für einen strengen Formsinn, der sich allem Auflösenden widersetzt. Und doch findet sich auch hier ein musikalisches Element; — das Musikalische gilt der Georgischen Kunst, nach der hier gewertet wird, als auflösend; — als solches muß es bezeichnet werden, wenn mit dem gleichen Wort gereimt wird, ja wenn ganze Satzteile und Verszeilen sich wiederholen; es ist dies eine andere Art der Wiederholung von Worten, wie es oben dargestellt wurde. Doch es gehört zu den Mitteln der Verzeitlichung, indem nämlich der Sinn zurückgelenkt wird in das Dunkel, dem er entronnen. Durch ein neues Reimwort wird der Sinn ins Helle gebannt, die Wiederholung läßt nur eine Erinnerung dumpf auftauchen. Einige Beispiele: Die Wiederholung der Worte: „Sie pochen, pochen" am Ende der drei Strophen des Gedichtes, in „Erinnerungen" wird die erste Zeile jeder Strophe als dritte Zeile wiederholt. „Corona" V wird *abaab* gereimt, wobei in *b* immer das gleiche Reimwort verwendet wird. Ein Gegenbeispiel kann auch erläutern: „Ulais" IV ist besonders kunstvoll gereimt:

Verträumter Wünsche Ränke	*a*
Glimmen um ihr zögernd Leben:	*b*
Daß sie vom Weine tränke	*a*
Eh noch die Frist gegeben,	*b*
Daß sie sänke, sänke	*a*
Durch Blüten vom dämmernden Grün gewiegt	*c*
In ewig regem Schweben	*b*
Zum weißen Teich der Nacht	*d*
Der tot vor Leben liegt,	*c*
Indes die weich gerührten Wipfel sacht	*d*
Das Lied vom Werden weben.	*b*

Man erkennt sofort, welchen sinnbetonenden Wert der Reim *b* dadurch erhält, daß er durch das Ganze durchgeführt wird und durch den Wechsel der Gedanken fortleitet zu einem Höhepunkt.
In „Osiris" sind immer vier Verse gereimt, wobei für den ersten und vierten gleicher Reim verwendet wird. Doch gehört es ebenso wie ein Ähnliches in „Erfüllung" zu einer geistigen Einfluß-Sphäre, die an anderem Orte eingehend erläutert werden soll. In „Semele" reimen im Fünfzeiler immer drei und vier auf das gleiche Wort. „Um die Mutter" III bringt die erste Kurzzeile als fünfte Zeile, zwar durch einen Vorsatz erweitert, aber in sich um eine Silbe verkürzt. Im „Psalm" werden im Sechszeiler immer zwei und sechs durch gleiches Reimwort verknüpft. In „Herbst" wird die erste Zeile als vierte wiederholt, während zwei und drei nicht reimen:

Die Nebel eilen
Auf breiten Straßen
Zum Singen des Wassers
Die Nebel eilen.

War im Bisherigen bei der Untersuchung der Sprache auf ihre musikalischen Elemente das Musikalische gelegentlich negativ bewertet worden, so ist das wohl zu verstehen im Hinblick auf die formstrenge Kunst Georges, dessen Standpunkt an die Kunst Wolfskehls herangebracht werden soll. Wichtig bleibt, daß die musikalischen Elemente die äußere Erscheinungsform sind für eine innere Haltung. Der Sinn für zeitliches Geschehen, für Werden und Vergehen, Anklingen und Verklingen, der sich hierin ausdrückt und der im Widerspruch steht mit dem Willen Georges zur Plastik, das heißt zu einer raumgebundenen Kunst, entspricht durchaus dem als Eigentümlichkeit Wolfskehls festgestellten Willen zum Werden und zum immer von neuem Wiederholt-werden-müssen und stets neuem Ansetzen. Auch die Musik lebt von der Wiederholung, lebt nur solange sie ertönt.

Der Reim

Die Frage ist nun, wieweit sich beide Formprinzipien durchdringen und ob sie zu einer Einheit kommen; doch das soll erst bei der Betrachtung des Ganzen, eben der Form, untersucht werden.

Die Farbwerte

Vorläufig muß noch die Richtigkeit der obigen Feststellungen an dem bildlichen Ausdruck und den Farbwerten nachgewiesen werden. — Beide gehören ebenfalls zur dichterischen Sprache; der Begriff ist hier bewußt sehr weit gefaßt. — Die Farbwerte zeigen einen deutlichen Horncharakter. Als ausgesprochenes Farbsymbol tritt nur Blau und Schwarz auf, in Wendungen wie „Blaue Seeligkeiten" oder „Blau in Düften, blau in Weiten" und „Schwarze, schwarze Linnen laben", schwarze Schwingen". Wendungen wie: „roter Bach, rotes Wallen, purpurnächtig, Purpurbäche, rote Reigen, Purpurwogen" lassen auch diese Farbe als Farbe der Ferne erscheinen. Nur selten tritt sie Nähe bezeichnend auf, wie in „Lebensrot, rot glühten die Wangen, fahles Rot". Und Gold wird idealisierend, also ebenfalls entfernend verwendet, wie in „goldenes Zeichen, goldene Flut, morgengoldnes Land, goldner Nachen, wo in Golde die Büßer singen, goldene Grabesglocken". Grün, eine Mischfarbe, wird zweifach verwendet, als Farbe der Ferne in „schimmerndes Grün, dämmerndes Grün, grünende Gründe, grüne Funken", anders in „grüner Anger, grüne Wiesen", wo eine Zeile wie diese: „Ganz eins geworden mit dir du grüne Wiese der Gestade", das Herannahen und schließliche Ineinanderaufgehen von Nähe und Ferne deutlich anzeigt. Wendungen wie: „Todesfarben, Abendglühen", dann das häufige „fahl" und „dunkel" deuten darauf hin, daß auf eine genaue Farbcharakterisierung nicht solcher Nachdruck gelegt wird, wodurch die Gegenstände häufig ein unbestimmtes Grau bekommen.

Deutlicher zeigt dies noch die Art der Verwendung von Weiß; an sich ist es eine Nahfarbe, aber als solche begegnet sie selten in den Gedichten; ihr eigentlicher Wert wird meistens durch Zusätze abgeschwächt. In einer Kunst, die so stark ihren Ursprung aus dem Dunkel be-

tont, muß ja gerade das helle Licht als fernes Ziel erscheinen; das drückt sich auch in der Verwendung dieser Farbe aus, etwa: „weiße Teich der Nacht, weiß strahlet das Erbe, weißer Schein, weiße Vögel... am Himmelsbogen, getränkt von weißen Lohen, entsandt vom weißen Fliederstrauch", schließlich: Die Farbwerte

Hör ich nicht schon das leise, liebe Singen
Vom weißen Säulenhof herüberziehen?

und „weiße Hände locken so linde", auch noch Verse wie:

Von den Pinien das Rauschen
Schwebt heran auf schwarzen Schwingen
Weiße Mäntel drüben bauschen.
Und die fernen Saiten klingen.

Zeigt es ja das Nebeneinander beider Farben mit gleicher Wertung, kein Gegeneinander. Wird aber das Weiß als Farbe der Nähe gebraucht, so geschieht es ähnlich wie mit dem Grün in „Persephonia"; es setzt in der Ferne ein und wird näher gebracht; lautet der erste Vers:

Dort in der weißen Wüste steht die Flamme,

so heißt es am Schlusse:

Derweil die weiße Wüste wächst und wächst
Die große Grabstatt in die Runde rieselt
Bis alles weiße Grabstatt, weißes Licht.

und man erinnert sich hier der Worte: „Pan aber, das große Licht, löscht alle Einzelflammen". In solcher negativen Wertung des Nähe, Klarheit, scharf begrenzte Linien gebenden Lichtes liegt auch die Entscheidung für das Dunkel und die Ferne.

Gleiche Tendenzen verraten sich auch in der Wahl der Sinnbilder. Schon eingangs war darauf hingewiesen, daß hierfür die Wahl der Bilder aus der antiken Mythologie, in denen die Gottheit angerufen wird, besonders kennzeichnend sei. Wie gerade die Gestalten hier erscheinen, denen nicht ein Ruhen in sich gegeben ist, die vielmehr ein Außer-sich in einer anderen Welt erstreben. Dabei wird in „Adonis", „Narziß", „Herodias", „Seme- Die Sinnbilder

Die Sinnbilder

le", „Ariadne" diese Fernhaltung einmal dadurch verdichtet, daß keine Lösung gegeben wird, also der Drang immer von neuem verlangend emporlodert, dann noch einmal dadurch, daß ein verwandtes Thema fünfmal hintereinander auftaucht. In den folgenden drei Hymnen erfolgt dann die einer solchen Haltung einzig gemäße Lösung, das Aufgehen in einem andern Sein, die Aufgabe des eigenen Wesens, also auch eine Lösung außerhalb. So trägt ebenfalls das Sinnbild des „Opfers" durchaus Ferncharakter; es wird nicht die Nähe Gottes erlebt, sondern als ewig lodernde Flamme wird der eigene religiöse Drang erfaßt; viermal wird dieses Bild gebraucht, in „Das Opfer", „Osiris", „Opferkönig" und „Psalm" und am Schlusse des „Sühn-Opfer" heißt es deutlich:

Und weich auf blauen Pfaden in die Ferne
Mit lichten Segeln hin sein Leben zieht.

Schließlich trägt „Das Fest", in welchem ein Blutopfer begangen wird, deutlich ekstatischen Charakter, auch hier nicht die Nähe Gottes, sondern die Befreiung von der eigenen Enge des Leibes, ein deutlicher Widerspruch zu der Leibbetonung Georges. In andern Motiven drückt sich dies noch im einzelnen aus. So, wenn die eigne Kunst versinnbildlicht wird in: „An meine Laute"; schon die Hinwendung ist bedeutsam; so kann sie erst ertönen, wenn der Dichter alles in ihr Schlummernde befreit, und eindringlich klingt es in einer Frage an ein noch Fernes aus; indem aber gerade sie enthält, was die Kunst des Dichters ausmacht, es also außerhalb seiner liegt, wird es nicht zum Sinnbild eines Ganzen, sondern zum Sinnbild eines Poles, einer Spannung, oder dieser Polarität überhaupt. Und noch ein zweites Bild kennzeichnet die Haltung zum Fernen; gemeint ist das „ewig unreine Schwert", welches den ewig unerfüllten Drang des Dichters versinnbildlichen soll. Deutlich in die Ferne weisend ist es, wenn die Erfüllung religiösen Dranges als „goldenes Zeichen, klar im Blauen" dargestellt wird.

Es gehört mit zum Wesen einer solchen Sprache, daß sie unmittelbar, das heißt ohne Bild, ihrem Gehalt Ausdruck

verleiht, weil solchermaßen das Ringen und Drängen ungedämpft ertönen kann, allein durch seine Glut und Leidenschaft sich den Weg bereitend, durch kein Bild auch nur für Augenblicke gehemmt, nur durch seine Dichte und Dringlichkeit (Wiederholung) wirkend. Die Sinnbilder

Einer so gearteten Kunst muß der strenge, „klare und nie entstellte Rhythmus" Georges versagt sein. Mag man die Beziehungen dieses Dichters zur französischen Kunst, zu Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud nur als Durchgang werten, so bleibt immer die Tatsache bestehen, daß er nur dort eine Strenge in Form und Rhythmus zunächst finden konnte, die er dann zu höchster Vollkommenheit in deutscher Sprache entwickelt hat; auch im reimlosen Vers, im „Stern des Bundes" wie im „Krieg" ordnet sich seine Sprache zwanglos einem ehernen Gesetz ein. Anders Wolfskehl: sein Ausgangspunkt ist deutlich, wie schon die Verwendung von Alliteration und Assonanz zeigt, die älteste deutsche Dichtung. Dafür spricht die Art seiner Rhythmisierung, die an kein strenges Schema gebunden ist. Er schreibt meist vier- oder fünfhebige Verse, die er beliebig mit Sprache auffüllt; das soll heißen: zwischen den betonten Silben können zwei, drei und vier unbetonte Silben stehen, wodurch der Rhythmus etwas sehr schwankendes bekommt. Auch der Verseinsatz verliert an Bestimmtheit, wenn der ersten Betonung bis zu drei unbetonte Silben als Auftakt vorangehen können. Ja man kann von einer Unsicherheit im Einsetzen, sei es nun des Gedichtes, der Strophe oder der Zeile sprechen. So ist z. B. ein Vers wie: Der Rhythmus

Scheu blicket ihr um euch, verwehte Schaaren

nicht eindeutig rhythmisch festlegbar; es rührt daher, daß zwei sinn- wie sprachbetonte Silben nebeneinander stehen. Es kommt hinzu, daß durch die Häufung von unbetonten Silben die Bindekraft gehemmt wird. So in einem Verse wie der folgende:

Drückt er ihn auf des Bildes reine Stirn.

Man kann nicht auf „ihn" einen Akzent annehmen, nur um einen Vers daraus zu machen; es liegt im Ausklang,

und mit „auf des“ steigt der Vers an zu „Bildes“ oder:

Den Schleier hat er von dem Sein gehoben.

Hierher gehört auch, daß die häufige Verwendung des participium praesentis durch die langen Formen den Rhythmus stört. Ja es lassen sich auch unrhythmische Zeilen nachweisen; man kann nach einem Einsatz von fünf unbetonten Silben nicht mehr zum rhythmischen Lesen angehalten werden; etwa in einem Verse wie dieser:

Das hatten ihm die Waltenden verkündet.

Was hier im Einzelnen nachgewiesen ist, macht sich im Gesamtaufbau eines Gedichtes noch deutlicher bemerkbar, daß nämlich die rhythmische Bindungskraft häufig fehlt. Das steht im Widerspruch mit der strengen Form Georges, die in der ersten Epoche erstrebtes Ideal ist. Da nun mit Zeilenende auch meist Gedanke und Satz beendet werden, bleibt nur der Rhythmus als Bindemittel neben dem Reim übrig. Nun aber walten die fallenden Rhythmen vor; so ergibt sich parallel dem Aufbau des ganzen Bandes das Wellenbild, aber Wellen, die im Sande verlaufen. Gerade die „Hymnen“ zeigen es am unangenehmsten, weil hier durch alle Mittel eine Spannung erzeugt werden müßte, die alles zum Ende hindrängen sollte. Anstatt dessen verebbt alles. Es entsteht ein Pointilismus des Gedichtaufbaues; wenn sich aber dem Beschauer eines pointilistischen Bildes die Farben von einem bestimmten Blickpunkt zu einer Einheit verbinden, ist es bei einem Gedicht nur durch eine gedankliche Abstraktion möglich, die aber von der Form einseitig nach dem Gehalt hin ablenkt. Der Grund für diese Mängel ergibt sich leicht. Es muß nach der Untersuchung der Sprache eine starke Musikalität Wolfskehls angenommen werden. Der musikalische Rhythmus mit seiner Rationalität widerstrebt aber dem dichterischen Rhythmus. Rationalität liegt aber auch da vor, wo ein Fremdes bewußt erstrebt wird; sie muß an einem Gewachsenen scheitern. Anders sieht es aus, wenn Wolfskehl die Liedform verwendet; freilich zu einer Melodie bindet er auch hier nicht; es ergeben sich nur Klanggruppen und Akkorde,

die verwehen. Eine reine Lösung ergibt sich nur, wo aus innerstem Glaubensdrang gestaltet wird, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, wo „des Eiferns Inhalt ist gestalten aus dem Selbst". Hier kann der Rhythmus ungehemmt die Verzückungen seines Glaubens nachbilden, Schreie und Blitze aus dem Dumpfen herausreißen und vom Bitten und Flehen zum inbrünstigen Ruf „geißelnd" vorwärts- und aufwärtstreiben. Der Rhythmus

Wie sieht es nun bei solchen Mitteln mit der Form aus, jener Einheit von „Auswahl, Maß und Klang"? Das ist die wichtigste Frage, denn diese Untersuchung will nicht Einzelheiten zusammenstellen, sondern vom Teil zum Ganzen vordringen. Darum wurde auch bisher von Einflüssen, namentlich Georges, nur andeutungsweise gesprochen, weil größere Ausführlichkeit hierin zu wertlosen Aufzählungen geführt hätte. Es soll aber hier, soweit es notwendig, darauf eingegangen werden, um zu zeigen, wie die verschiedenen Elemente sich durchkreuzen. Zu einer Verschmelzung kann es nach dem bisher Gesagten nicht kommen. Die Gesamtform

Es sei noch einmal daran erinnert: es bindet der gleiche Wille, die Einswerdung mit dem Gotte, „die Verleibung des Gottes und die Vergottung des Leibes", aber es trennt die Haltung, hier das ständige Werden, dort die Darstellung des Seins. Daraus geht hervor: hier Treibendes, Wogendes, Drängendes, zeitliches Moment, dort Ruhe, Beharrung in der Polarität, letztlich Überwindung dieser, Raumkomponenten. Beide müssen notwendig verschiedene Ausdrucksformen kennen. Indem Wolfskehl eine Form übernimmt, die seiner Natur nicht gemäß ist, tut er seiner Kunst Gewalt an, und so entsteht ein Riß, da diese fremde Form ihm ihren Dienst versagt; sie wird zum äußeren Schema, und „jenes tief Erregende in Maß und Klang" geht verloren; an seine Stelle tritt Dunkel und Unheimlichkeit. Was bei George nicht vom Werk ablösbar ist, jene strenge Form, die sich im reinen Reim ebenso ausdrückt, wie in dem gegeneinander Abwägen der Vokale und der Gleichzahl der Silben, hier tritt es als

Die Gesamtform

Formmittel auf, als Zweck und Ziel, nicht als Zustand. Vom Inhalt aus betrachtet stellt sich die Lage folgendermaßen dar: in dem schon einmal erwähnten Aufsatz: „Über den Geist der Musik" (Jahrb. f. d. g. B. 1912) erklärt Wolfskehl: „Selbstdarstellung der Sprache, Selbstdarstellung des Leibes sind die unverrückbaren, unerweiterbaren Seeleninhalte der Kunst, Plastik und Dichtung ihr eigentliches Wesen, dessen Brennpunkte Gottbild und Hymne in der Mitte stehen aller Kunst". Der Brennpunkt seiner Kunst ist aber der Psalm, nicht nur wegen der jüdischen Grundlagen, sondern weil er die einzig mögliche Ausdrucksform seiner Religiosität ist, weil in ihm alles Drängen beschlossen liegt, das sich besonders in der Form ausdrücken muß. Das Eigentümlichste des Psalmes, dies Wiederholen eines Gedankens in zwei Zeilen mit geringer Variation zeigt ganz charakteristisch das immer von neuem Ansetzen.

Wenn also die Wiederholungen ein notwendiger Bestandteil dieser Sprache sind, so lassen demgegenüber die oben angeführten Beispiele die Behauptung durchaus gerechtfertigt erscheinen, es handle sich hier um ein musikalisches Mittel. Zielt doch die Art der Verwertung auf eine ästhetische Wirkung hin, da es sich meist um klangvolle Vokale handelt. Wie im Falle der Übernahme der Ausdrucksweise Nietzsches zeigt sich auch hier, daß durch die Wendung ins Aesthetische ein bedeutungsvolles Mittel völlig entwertet wird.

Es gehört weiter hierhin die lockere Verbindung der Gedanken, Aneinanderreihung, der Wechsel von bildlichem Ausdruck und unmittelbarer Rede. Dem Psalm entspricht kein Gottbild in der Plastik, sondern nur ein Symbol, die ewig lodernde Flamme, die sich nicht fassen läßt. Es wird sich nun erweisen, daß gerade im Brennpunkte der Kunst der Widerspruch am deutlichsten erscheinen muß; das soll im folgenden einzeln dargetan werden.

Im Rhythmischen war schon darauf hingewiesen, daß die Grundlagen der Kunst Wolfskehls wesentlich deutsche sind, das will sagen, daß Wortakzent und Sinnbe-

tonung sich entsprechen, im Gegensatz zum Romanischen, wo jedes Wort gleichen Wert hat. Und trotzdem ergaben sich rhythmische Unklarheiten, weil mitten in einem Gedicht, welches nach Georgischen Formprinzipien – diese sind bis zum „Siebenten Ring" romanisch – gebildet ist, plötzlich ein germanischer Vers steht. Die Kunst Wolfskehls hat jedenfalls Tendenz zum Expressionismus, das heißt in diesem Zusammenhange: sie hebt einzelne Worte hervor, sie liebt den jähen Ausdruck, das Hervorstoßen eines Wortes. Sie gibt den seelischen Vorgang selber, nicht den Reflex, die Spiegelung. Aber beides findet sich nebeneinander in den Gedichten. Daraus entsteht ein Riß, der sich nicht nur im Rhythmischen äußert, sondern auch darin, daß die Form im Sinne Georges bewahrt wird, und der Inhalt gepreßt wird, oder der Inhalt die Form, wiederum die Georgische, sprengt. Es stehe hier ein Beispiel für viele, weil es die drei Möglichkeiten deutlich zeigt; a) der Inhalt wird in die Form gepreßt und verliert an Ausdrucksgewalt, wird matt im Ton (Osiris); b) die Form wird gesprengt, die freie Entfaltung des Themas wird durch Formelemente noch gehemmt (Psalm); c) Form und Inhalt entsprechen sich, da eine eigene Ausdrucksweise gefunden ist (Zu dem wir schrein im Blitze der Nacht). Es ist sozusagen ein Thema in drei Fassungen, namentlich „Osiris" und „Psalm" zeigen sehr enge innere Beziehungen. Doch mögen zunächst einmal die drei Gedichte hier stehen.

Die Gesamtform

a) Osiris

Strenger Gott mit Segen träufelnden Händen
Ährenzeugender Flutenherr, wir spenden
Schalen und Düfte aus fernen schönen Geländen.
Halt uns Fürst mit den lebengebenden Händen.

Sieh wir dürsten o Herrscher, sieh wir darben,
Brennende Gluten würgen und viele starben,
Alle trauern wir bang in des Todes Farben
Hilf o Mächtiger gnädig, sieh wir darben.

Die Gesamtform

Sollen wir Frauen dir weihen und lockige Knaben?
Dein ist ja alles Gütiger was wir haben,
Kühlung gewähre und Schatten uns zu laben,
Daß die Mädchen herrlicher blühn und die Knaben.

Daß nicht dein Garten dorre dein Tempel falle
Daß auf ewig dein goldenes Lob erschalle;
Wahre dich — oder der Tod vernichtet uns alle.
Wahre dich Herr, daß nicht du und dein Reich zerfalle.

b) Psalm

Errette Herr! der Sand im Land
Häuft sich empor, vom Meer der Sand
Rieselt und rinnt in unsere Saat.
Zeihest du uns der Missetat
An deinem Haupt an deiner Hand?
Errett uns Herr, grau rieselt der Sand.

Berg' uns, der Höchste sei dein Knecht!
Sind unsre Opfer dir zu schlecht?
Such dir die Sühne deiner wert
Dir Herd und Haus dir unser Schwert.
Dein unsrer Frauen Haargeflecht
Ist dir dein Volk o Herr zu schlecht?

Verstoß uns nicht! du warst der Hirt,
Wo bliebst du da wir abgeirrt
Wir waren deines Schirms gewiß
Der Fackel in der Finsternis.
Wann hat dein Bild dräuend geklirrt?
Fern warst du da wir abgeirrt.

Nun ziehn wir fahl im grauen Tal,
Hinauf zu dir schwillt unsre Qual
Wir wissen nimmer was geschah
Wir wissen unser Ende nah
Wir rufen Herr zum letzten Mal
Herr, wie du willst! Sieh unsre Qual!

c) Zu dem wir schrein im Blitze der Nacht

Die Gesamtform

Zu dem wir schrein im Blitze der Nacht
Im flatternden Wirbel schrein,
Hör uns du Dunkler höre uns!
Kein Erhören — was gäb uns Gewährung?
Nur daß wir wissen dein Hauch ist um uns,
Facht unser Herz wenn es niederflackert,
Nur daß wir wissen wenn du willst
Stehen die Stürme — laß sie fliegen!
Erhör uns nicht, daß wir flehen können,
Flehen können,
Schenk uns, wir betteln ums Beten!

Osiris

Man erkennt in „Osiris" sofort Stilelemente des Psalmes, die Wiederholung mit geringer Variation, etwa in der ersten Strophe: „Strenger Gott mit Segen träufelnden Händen, ährenzeugender Flutenherr, Fürst mit den lebengebenden Händen", oder in der letzten Strophe: „Daß nicht dein Garten dorre, dein Tempel falle, Daß nicht du und dein Reich zerfalle", auch das Nebeneinander von unmittelbarer Rede und einer so stark stilisierten Wendung wie: „dein goldenes Lob". Der Inhalt ist Ausdruck einer großen religiösen Sehnsucht, aber der Ton ist matt, nur in einzelnen Worten wie: „Halt uns Fürst, Hilf o Mächtiger, Wahre dich Herr" kommt das Drängende der Haltung stärker zum Ausdruck. Hinzu tritt, daß die Verbaladjektiva am Anfang durch ihre langen Formen lähmend wirken; weiterhin wird durch den gleichmäßigen Rhythmus keinerlei Spannung erzeugt. Es sind durchweg fünfmal gehobene Verse, in denen Worte wie: „Halt uns Fürst, Hilf o Mächtiger, Wahre dich Herr" völlig untergehen und an Bedeutungsschwere verlieren. Einmal wird diese Strenge unterbrochen, indem die Betonung von „Gütiger" dem Sprachgebrauch gemäß so stark ist, daß die Betonung des folgenden „was" verloren geht (3. Strophe, 2. Vers). Alle Verse versanden einzeln, der gleichmäßige Einsatz mit der Betonung auf der

Osiris ersten Silbe wirkt eintönig; so würde man an sich durch nichts auf den Schluß hingelenkt, wenn nicht zu diesem Behuf ohne Begründung im Inhalt in den Zeilen 12, 13 und 14 das Versschema aufgegeben würde, indem die erste Betonung wegfällt; so kann der volle Einsatz in den letzten zwei Zeilen wirken, und das „Herr" in der letzten hervortreten dadurch, daß im vorhergehenden Vers die Betonung an der gleichen, der zweiten Stelle fehlt; doch das Folgende ist wieder ein matter Ausklang. So bleibt ein Zwiespalt zwischen Form und Inhalt, und es erweist sich auch die Übersetzung in die antike Welt als unvorteilhaft, denn eine antike Hymne besitzt bei größerer Formgebundenheit gegenüber einem Psalm die Möglichkeit zur Darstellung einer inneren Glut; diese innere Glut wird aber hier durch die in jeder Beziehung fremde Form völlig gelöscht und vernichtigt.

Psalm Nun das zweite, der „Psalm". Stoff und Welt decken sich, die Sprache ist fast karg, sparsam im bildlichen Ausdruck, nur in der dritten Strophe wird umschrieben: „Fackel in der Finsternis, Wann hat dein Bild dräuend geklirrt?" Im Rhythmus ist es stark bewegt, meist vierbetont, ist die Betonung nicht nach einem Schema festgelegt, sondern sinnbetont; nur eines ist festgehalten, der Reim, einsilbig, trägt die Betonung, doch nicht immer gleich stark. Immerhin es ergeben sich Spannungen, die nicht stets gelöst werden, sondern hart aufeinander folgen, zumal wenn der Vers mit betonter erster Silbe einsetzt. Es entsteht dann jenes Drängende, das dieser Religiosität innewohnt und in „Osiris" völlig durch die langen, schleppenden Verse verloren ging. Doch kommt es auch hier noch nicht zu einer reinen Lösung; indem an einem strengen Versschema festgehalten wird — es sind vier sechszeilige Strophen, von denen die ersten zwei und die abschließenden zwei Zeilen sich reimen, wobei zwei und sechs gleiches Reimwort haben, und die mittleren Verse untereinander reimen, also *aabbaa* — indem daran festgehalten wird, ergeben sich, man möchte fast sagen: notwendig, schwache Stellen, die nicht von

gleich starkem Rhythmus durchpulst sind. Das gilt namentlich für die Schlußzeile jeder Strophe, welche die Spannung nicht festhält, sondern plötzlich verebben läßt, ohne daß dadurch etwa das Gefühl von Entspannung ausgelöst würde. Immerhin das Bild hat sich dahin geändert, daß nicht mehr die Form engt, sie vielmehr gesprengt wird, es drängt überall heraus, und es ergibt sich, daß sie nicht geschaffen ist, einen so starken Rhythmus, denn der wird schon deutlich Hauptmoment, zu bannen. Psalm

Erst im dritten der Gedichte: „Zu dem wir schrein im Blitze der Nacht" wird die Vollendung erreicht, indem hier unerbittlich sich eigener Seeleninhalt nach eigenem Gesetz gestaltet, ohne nur einmal sich in eine fremde Welt einzulassen. In elf knappen Versen, jeder aufhörend, wenn die Spannung am höchsten ist, stellt sich hier dies ekstatische Ringen dar. Die Sprache ist aschgrau, durch keine Farbe und kein Bild — man kann die Wendungen: „dein Hauch ist um uns, Facht unser Herz, wenn es niederflackert, im flatternden Wirbel" kaum als solche bezeichnen —, durch nichts Fremdes wird der Gott, der Dunkle, verletzt, nur Drängen, Flehen, Inbrunst. Geißelnder Rhythmus, sinnbetonend, darin seinen deutschen Ursprung erweisend. Trotz dieser Dringlichkeit entsteht kein Schrei, weil in stetem Wechsel, wie Ein- und Ausatmen, sich die Verse folgen und zum Ende treiben. Man beachte, wie in der ersten Zeile der Vers ansteigt zu dem „schrein", die Höhe innehält, wie dann in der nächsten tiefer eingesetzt wird und die Höhe erreicht ist in dem Wort, das in der vorhergehenden Zeile die Hauptbetonug trug, und wie gleichzeitig, vielmehr unmittelbar folgend, voller Stimmeinsatz gegeben wird mit dem zweiten Ruf „Hör uns", dringlicher wiederholt „höre uns" — man erinnere sich des Gegenbeispiels „Dem Schweigen lausche, dem Schweigen lauscht". Dieser hellste Vers der ersten Gedichthälfte löst sich ab durch den dumpfen „Kein Erhören", in breiter Form die ganze Verzweiflung der Worte „was gäb uns Gewährung?" schon enthaltend. Nun in der Mitte setzt der Rhythmus Zu dem wir schrein

Zu dem wir schrein

verhaltener ein, der Atem geht ruhiger, die Verse werden gedehnter, die Bitten stiller, nicht Erhören wird ersehnt, nur daß der Gott sich kund tue im hüllenden Hauch und im Fesseln und Entfesseln der Stürme. Hier wird auch Wiederholung und Alliteration — Wiederholung der kleinsten Teile – zum sinnfördernden Stilmittel. Es wirkt fast rhetorisch, das soll heißen: drängend, wenn „Nur daß wir wissen" sich wiederholt und mit „wenn du willst" alliteriert wird; durch die Alliteration ergibt sich eben die Betonung von „willst". Indem die nächste Zeile mit betonter Silbe einsetzt, wird der Rhythmus festgehalten, um in „laß sie fliegen" nach einer sehr bedeutsamen Pause weiter zu drängen zu dem letzten Aufschrei „Erhör uns nicht", dem jetzt alles Verzweifelnde des „Kein Erhören" genommen ist. Noch einmal läßt die Spannung nach, indem in einem vollständigen Satz ausgeholt wird zu dem stoßhaften Schrei „Flehen können", der Inhalt und Worte des Satzes verkürzt wiederholt und durch die Gewichtigkeit dieser zwei Worte eine ganze Zeile ausfüllt. Mit derselben Dichte setzt die letzte Zeile ein, welche die Spannung anhält und sie in drei Stößen entlädt, der erste durch die Betonung hervorgerufen, die beiden anderen durch Alliteration gebunden. Hier gibt es kein Ausklingen, die Seele hat ausgerungen, ausgehalten in der Ekstase, danach gibt es nur völliges Zusammensinken, um neu anheben zu können.

Abschluß

Man erkennt aus diesen Beispielen, welche Wirkung mit eigenen Mitteln erreicht ist, und andererseits, wieviel an fremdem Gut überwunden werden mußte, ehe der Grund und Nährboden gefunden war. Daß hier mit Persönlichstem auch gelegentlich in sich geschlossene Gebilde, und als solche vollendet, entstehen können, entwertet nicht die negative Kritik der Einzeluntersuchungen. Denn indem diese Mittel sich in einer fremden Welt darstellen, entsteht nur ein äußerliches Formschema, nicht die Einheit von Gehalt und Gestalt, eben die Form. Doch sollen die Ergebnisse erst am Schlusse der Arbeit zusammengefaßt werden.

DRITTES KAPITEL

Stilkritische Untersuchungen
2. Teil 1904—1919

NICHT NACH WILLKÜR WIRD HIER VERFAHren, wenn mit dem Abschluß der „Gesammelten Dichtungen" auch in dieser Untersuchung ein Abschluß gebildet wird. Hat doch Wolfskehl, als er 1921 die 2. Auflage unvermehrt herausgab — zu einer Zeit, da die Dichtungen, soweit sie hier behandelt werden, schon alle vorlagen — durch den Untertitel „Erste Reihe" schon selbst einen deutlichen Trennungsstrich gezogen. Was ihn hierzu bewogen hat, soll zunächst dargestellt werden, um dann die Einzeluntersuchungen dieser neuen Periode darauf zu gründen. Zwar ist der Unterschied nicht so vollständig, daß sich nicht auch Früheres jetzt wiederfände, und das Durchringen und Durchdringen durch alles Fremde zur eigenen Form deutete vorher schon auf das Kommende.

Das verwandelnde Ereignis

Aber das Wesentliche, das verwandelnde Ereignis liegt nun nach der ersten Epoche, die mit dem Jahre 1903 abschließt. Es ist religiöser Art und ist geknüpft an die Begegnung mit einem auserwählten Wesen. Nicht dieses darzustellen, glaubhaft zu machen oder kritisch zu untersuchen, kann hier die Aufgabe sein; denn es steht mit seinem Glaubensgehalt außerhalb jeder wissenschaftlichen Untersuchung. Hier ist nur die Frage belangvoll, welche Bedeutsamkeit gewinnt es für den Dichter und seine Religiosität, das soll heißen, für die Verlautbarung seines Glaubens. Mag auch immer wieder sowohl der Dichtung der Zeit gegenüber, als auch besonders den Werken aus dem Kreise, der Vers Georges angeführt werden:

In jeder Ewe
Ist nur ein Gott und einer nur sein Künder,

so muß hier betont werden, daß dieses Ereignis im Wer-

Das verwandelnde Ereignis

ke Wolfskehls seine eigene Stellung einnimmt, die ihn nicht nur von George unterscheidet, sondern auch von einem ihm in mancher Beziehung verwandten Geiste, wie Gundolf es ist. Vor allem Trennenden muß aber festgestellt werden, daß hier, wo George und Wolfskehl bis zum Kern ihrer Religiosität dringen, sie sich am nächsten kommen, einer vom andern empfangend, und gleichzeitig sich am fernsten sind. Man erinnert sich der Lehre Georges von der Vergottung des Leibes und der Verleibung des Gottes, und dem Kern jüdischer Religiosität, dem Streben nach Vereinigung mit dem Gotte, und des in diesem Zusammenhang Ausgeführten. Für George gewann seine Lehre damals leibhafte Gestalt; anders Wolfskehl: zwar von der Göttlichkeit dieses Wesens wird auch er erfaßt, aber die letzte Glaubens- und Seinsgewißheit muß ihm versagt bleiben; nichts davon findet sich in den Anrufungen und Beschwörungen. Auch er wird hier von der Not der Zeit und seiner eigenen, im Fremden zu verharren, befreit. Er wird zu eigenem Wesen geläutert, findet zu seiner Lebensmitte; so klärt sich ihm die Sprache, und er erkennt seine Aufgabe in ihrer ganzen Bedeutung. Sie kann nicht darin bestehen, eine neue Lehre zu geben; zwar „Vom neuen Lose" gibt eine Lehre, aber keine allgemeingültige, sondern nur solche treffend, die auf gleicher Stufe wie er im tätigen Leben wirken. Sein Gesetz fordert von ihm, von gesicherter Mitte zurückzukehren „ins All, ins gestaltlose Chaos, um es in der lebennährenden Flamme umzuschmelzen". So kommt es, daß er schon früh, da ihn der erste Anhauch „des ungepaart erlosten Kindes" trifft, die verwandelnde Wirkung im „Dreigesang" bannt. Wo George auf der „Geistebene", die er im „Teppich des Lebens" erreicht, aufbauen konnte, da muß er bis in die Elemente der Natur, den ungestaltigen Stoff zurücktauchen:

Wir kommen heim
Aus Asch und Glut
Aus Blick und Blut
Gezeugte Brut.

Aus Sud und Seim
Quillt leiser Schrei
Schon brach das Ei:
Wir Drei, wir Drei!

Nach der Entrückung beschwört er ihn, in eindrucksvollem Bilde seine Schönheit und die Sendung des Auserwählten darstellend:

Im immergleichen Zug den schmalen Krug
Der mir zuteil ward. Rückgebogenen Leibs
Halt ich den triefenden, ich Hortes Herr...
. . . . . .
Ich darf nun euch und alles was da war
Und wacht und west im Schoß mit ewiger Netze
Fruchtend besprengend....

Später, im „Tag der Toten" wird seine verwandelnde Kraft angerufen:

Er in Helle
Trat die Brücke
Er verrücke
Grenz und Schwelle!

Und noch einmal, in einem Mysterium, „Die Geheim-Feier", der Sichtbarmachung von Kräften, wird in Chören und Bannsprüchen seine alles belebende und erneuernde Wirkung gestaltet.

Wie nahe nun trotz aller Verschiedenheit sich die Welten Wolfskehls und Georges kommen, zeigt ein Gedicht dieser Zeit, „Der Tag-Mahr", das dieselbe Glaubenserfahrung wiedergibt, die sich gleichzeitig bei George in der „Verkennung" findet. Bemerkenswert, daß in einem solchen Gedicht auch wieder manches von dem verhalteneren Tone Georges eindringt, ohne daß es dabei jetzt noch zu solchen Widersprüchen in einem Gedichte käme wie in der ersten Epoche. Und es ist kein Zufall, daß gerade zu dieser Zeit noch einmal — diesmal eingehender und breiter — Klarheit gesucht wird über das Wesen des Dichterischen, und wiederum diese Auseinandersetzung in dichterischer Gestaltung stattfindet. Gemeint ist der „Maskenzug 1904", in der 7. Folge ohne Namensnen-

Das verwandelnde Ereignis

nung abgedruckt. Hier ist ein Höchstmaß an Einfühlung erreicht, und nirgendswo sonst im Werke Wolfskehls findet sich so vernehmlich Sprache, Rhythmus und Tonfall Georges. (Es muß allerdings die Vermutung ausgesprochen werden, die ohne Kenntnis der ersten Fassung nicht näher belegt werden kann, daß dieses Werk in der vorliegenden Gestalt von George überarbeitet worden ist, namentlich was den in diesem Zusammenhange entscheidenden Teil betrifft, das Zwiegespräch „Algabal-Gianino".) Erkennt man auch unschwer in der Gestalt des Gianino Hugo von Hofmansthal, so bleibt für diese Betrachtung wesentlich, was wir hier über den Gehalt der Dichtung erfahren:

In dir fand ich Verheißung neuer Götter
Die in den Tag sich wagen sonder Hut —
Denn sie sind Tagesrichter und ihr Pfad
Der Pfad des Blühns der Pfad reifender Frucht.

und Gianino erwidert:

. . . . . dein ungerührter Finger
Lehrte dem Taumelnden das Schaun und Scheiden.
Der nie gestillte Durst wie ward er satt!
Wie hoben sich mir Schätze aus der Tiefe
Der Zeiten, aus der Seele letzten Schreinen!
Wie lehrte mich dein Lieben aller Ringe
Beschwörerische Kraft, daß ich erlöste
All die Gesichte aus den Schattengrenzen.

Man wird vor allem den letzten drei Versen besondere Beachtung schenken müssen, da sie wiederum früher schon Angedeutetes enthaltend zum Eigensten der Kunst Wolfskehls hinführen.

Die Sprache

Wenn hier an diesem Wendepunkt noch einmal nachdrücklich auf das Verhältnis des Dichters zu George hingewiesen wird, so nicht zuletzt deshalb, weil auch jetzt in der neuen Epoche die Entwicklung zum Eigenen nun nicht so zu denken ist, als erfolge nun sprachlich und stilistisch eine völlige Loslösung vom Werke des Vorbildes. Der Unterschied ist nicht so sehr ein wesensmäßiger als

vielmehr ein gradmäßiger. Dies will besagen, daß das Fremde kraft größerer Einfühlung und Erlebnisnähe gekonnt wird und in Rhythmus und Ton, wenn es verwendet wird, nicht durch Vermischung mit Eigenem entstellt wird; und andrerseits gilt auch für die eigene Form, daß sie sich ohne innere Hemmung zu ihrer Zeit und zu ihrem Gehalt geltend macht. Man wird sich vergegenwärtigen müssen, welche Wandlungen George durchmachte, ehe er zur Sprache des „Siebenten Ring" durchdrang, wie hier erst aller Zwang gelöst wird, mag er nun von fremder, romanischer Seite herrühren oder von seinem eigenen Gesetz, das ihn nicht immer vor Gewaltsamkeiten bewahrte. Wesentlich ist, daß er hier, nachdem er schon vorher durch Wiederaufnahme einzelner Worte in den Sprachschatz seine Beziehung zur altdeutschen Kunst erwiesen hatte, nun für ganze Gedichte, ja ganze Gruppen den altdeutschen, herben, gratigen, kantigen Ton findet. Fast umgekehrt verläuft die Entwicklung bei Wolfskehl; hatte sich schon frühzeitig bei ihm der deutsche Ursprung seiner Kunst, namentlich in Rhythmus und Sprachmitteln, wie Assonanz und Alliteration gezeigt, so tritt nunmehr Wiederaufnahme alten Sprachgutes auf. (Beispiele an anderem Orte in anderem Zusammenhange.) Jedenfalls ist die Beeinflussung eine gegenseitige gewesen; im einzelnen läßt es sich nicht nachweisen, da Georges Werk nur teilhaft in den Bl. f. d. K. erschienen ist und eine genaue Zeitfolge nicht ermöglicht. Sicherlich hat Wolfskehl durch seine Forschungen, Übertragungen und Herausgabe alten Sagengutes mehr an Stoff und Anschauung zugeführt (das Heldische gegenüber dem Heroischen) und ist durch diese Beschäftigung mit der alten Sprache vertrauter. So geht die Einwirkung Georges mehr von der formalen Bewältigung des Stoffes aus.

Hand in Hand mit dieser Neigung für das Altdeutsche, ja vielfach sich mit ihr deckend, geht der Wille zur Ausdruckskraft, zum eindringlichen Wort. Es war schon darauf hingewiesen, daß die Kunst Wolfskehls Ausdruckskunst sei; sie sucht weniger das Stimmungsmäßi-

ge, und sofern sie es in der ersten Epoche tut, durch Farbgebung, Charakterisierung in gehäuften Adjektiven und breiter Schilderung, ist es Übernahme eines Fremden, da plötzlich durch ein Wort, einen Akzent, einen Schrei die Luft zerrissen wird. Seine Kunst ist getragen vom sinnbeladenen Wort, das durch seine Gewichtigkeit eine ganze Zeile beherrscht. Ihm geht es darum, den Gehalt, seine Not, oder was immer ihn treibt, auszudrücken, bis zum Äußersten vernehmlich herauszustellen; dabei gerät er gelegentlich ins Häßliche. Eine solche Kunst verträgt nicht die starke Stilisierung Georges, ihr Drang wird stets alle Fesseln sprengen. Dieser Drang führt sie bis hart an die Grenze alles Sagbaren; sie wagt das Äußerste an Klang- und Wortwahl und darin mag sie expressionistisch anmuten, aber nur dann, wenn man diesen Ausdruck ganz wörtlich nimmt, ihn jeder zeitlich einordnenden Beziehung entkleidet. Bei solchem Willen muß ihr das altertümliche Wort ein willkommenes Mittel sein, weil es schon durch seine Eigenart den Sinn bannt. Man versteht jetzt auch, warum die Kunst Georges ihr zunächst widerspricht; aber mit dem „Siebenten Ring“ und vor allem dem „Stern des Bundes“, wo der Sinn, sei es der Glaubensinhalt oder die Lehre, alles Stimmungsmäßige verdrängt, in aller Unerbittlichkeit hart und herb wird, ohne die Schönheit oder die Form zu verletzen, da öffnet sich diese Kunst auch der Wolfskehls, da kann er Formen übernehmen, ohne daß ein Riß entsteht. So nur wird es möglich, daß in dieser Epoche beides sich darstellt: eigener Gehalt in eigener Form und eigener Gehalt in fremder Form, sie ganz erfüllend und nicht mehr sprengend, schöner Ausgleich in sichrer Mitte beruhend. Doch zunächst einige Beispiele; es wird immer die ganze Zeile angeführt, um das Verhältnis des Wortes zum Ganzen besser zu veranschaulichen:

Dumpfwolkiger Grund du Keim und Kern
Das ungepaart erloste Kind
Qualtrunken stöhnt der Wende-Wind
Glanzflockige Sterne drehen

antikisierende Formen wie:

Wurzelwank
Blüh frühlingsschlank
Vom Träufeltrank

Wir vom Brunnen, wir vom Wocken
Krüge rinnen, Weifen stocken
Über allen Straßen wurlt die Kugel

gehäufte Alliteration wie:

Rollend und rollend, Mühle malmenden Mauls
Rund in rund gewundner Wurm.

Vor allem lassen sich aber die Beispiele für die Wahl sinnbetonter Worte, welche einen Vers beherrschen, beliebig häufen; es seien noch einige angegeben; hierher gehören auch Zusammensetzungen, die schon dadurch, daß sich die Betonung verschiebt, stärkere Hervorhebung erfahren; einige Verse und besonders auffallende Worte mögen noch für viele andere hier stehn:

Blutsfreunde wurden du und Algabal
Glühkäfersurren schwirrt und verpufft
Dir aus der pfadablaufenden Flut den Tropfen
Zum Weihrauchzauber brünstiger Vigilien
Triefendes Wölbdach über dunklem Auge
Schwan-Schlange, gach die Adern stocken

und: „Heilspruch, Grellfeuer, Tiefgrüften, weichströmend, Glutstrieme, Glutgestirn, Wimpelschein".

Man wird im Werke Georges vergeblich nach solchen überlauten, kraftgefüllten Wendungen suchen. Darin unterscheidet sich die Kunst Wolfskehls sehr stark, und dies wird im Ganzen noch bemerkbarer. Im Verse wird nicht die Dichte eines Georgischen Verses erreicht; in eine solche Zeile kann nicht so viel an Sprache, Gedanke und Bild gebracht werden. Und doch wird man gerade hier viele Merkmale der „harten Fügung" finden, die Norbert von Hellingrath neben Klopstock und dem späten Hölderlin, besonders für George kennzeichnend findet. (Prolegomena zu einer Erstausgabe der Pindar-Übertragungen von Hölderlin.) Es ist hier alles überspitzt und überschärft aus einem anderen Temperament her-

aus. Und doch findet man hier deutlich wieder, was etwa gesagt ist in Sätzen wie: „Hier wird also in der Wortwahl, auch wo man keine besondere Dichterspsache hat, das Tägliche und Gewohnte, vornehmlich aber die hergebrachte Verbindung gemieden, das schwere Prangende und die vielsilbige Zusammensetzung gesucht, als welche von selbst Ton und Sinn auf sich lenken." Und weiter: „Im Syntaktischen derselbe Gegensatz: dort das Einfachste und Schmiegsamste, hier erstaunlichere Satzgefüge: Anakoluthe, bald prädikatlos hingestellte Worte, in deren Kürze ein Satz zusammengedrängt ist, bald weit gespannte Perioden, die zwei-, dreimal neu einsetzen, und dann noch überraschend abbrechen." Schließlich: „So, von schwerem Wort zu schwerem Wort reißt diese Dichtart den Hörer, läßt ihn nie zu sich kommen, nie im eigenen Sinn etwas verstehen, vorstellen, fühlen; von Wort zu Wort muß er dem Strome folgen, und dieser Wirbel der schweren stoßenden Massen in seinem verwirrenden oder festlich klaren Schwunge ist ihr Wesen und eigentlicher Kunstcharakter." Aber was mit „Überfülle des Ausdrucks" bezeichnet wird und vorhin mit „Dichte" charakterisiert wurde, ist der Kunst Wolfskehls nicht in dem Maße zu eigen, sie ist besser gekennzeichnet durch den „Wirbel der schweren stoßenden Massen in seinem verwirrenden Schwunge."

Nur selten findet sich der „festlich klare" Ton, dann, wenn im Gehalt und Rhythmus sich das Werk der Welt Georges nähert. Etwa in dem Monolog Homers: „Von einem Maskenfest", der zunächst in ungereimten Versen gehalten sich zum Schluß in drei Reimpaaren verfestigt; das letzte sei hier angeführt:

Hier schäumt das Leben wie die Sänge schäumen
Hier ist der Dichter wach in wachen Träumen.

Auf die Bedeutung, die in diesem Zusammenhange dem „Maskenzug 1904" zukommt, war schon hingewiesen. Auch hier zunächst auffallend, wie im „Dionysos" und „Algabal Gianino" die Rede zum Schluße das leidenschaftlich Treibende und Stoßende verliert und im be-

ruhigten, gebändigten Rhythmus sicheren Ganges auf neuer Ebene einherschreitet. Man wird weiterhin lange nach einem so verhaltenen, zarten, traumhaften Ton im Werke Wolfskehls suchen müssen, wie er ihn hier für „Manuel Leila“ gefunden hat. Alles Laute und Schreiende ist gewichen vor einem schwebenden Rhythmus, der keine harten Betonungen kennt. Was hiermit gemeint ist, wird noch deutlicher durch eine Gegenüberstellung. Man vergleiche die Legende „Maria“ mit einem Chor aus dem „Stern des Bundes“; der Aufbau dieser Legende in ständiger Antithese zeigt bis in den Rhythmus hinein den Einfluß Georges; einige Verse aus beiden Dichtungen sollen erläutern:

Wolfskehl:
Das Wort das aufging und das niederging
Aus dem ich Tod und Leben mir empfing
. . . . . .
Ich bin die Magd und trag geheime Krone
Ich bin die Mutter drin der Vater wohne.

George:
Ich bin der Zeuger bin der Schooß
Ich bin der Degen bin die Scheide
. . . . . .
Ich bin der Schatten bin der Wahre
Ich bin ein End und ein Beginn.

Auch die sieben Sonette „Nirwana“ gehören hierhin; wird doch in der formstrengen Behandlung dieses Thema aller Gestaltlosigkeit entrückt; eben die Wahrung der Form macht alles Überlaute unmöglich, das zersetzend wirken könnte. Während der thematisch verwandte „Fimbulwinter“ in seinem ganzen Aufbau, namentlich in seiner Sprache, deutlich der Ausdruckskunst angehört. Beide Möglichkeiten sind nebeneinander vorhanden, ohne daß sie sich gegenseitig stärker durchdringen. Ein Gedicht wie „Nova Apocalypsis“ zeigt beide Elemente. Sein Ursprung ist ein doppelter: einmal geht es

im Beginn auf den „Widerchrist" der „Gestalten" (Siebenter Ring) zurück und dann auch auf die „Porta Nigra" und die „Tote Stadt" der „Zeitgedichte" desselben Bandes. Wenn Gundolf von dem ersten der Gedichte sagt: „es hat kaum seinesgleichen an visionärem Flug, düsterer Großheit, plastischer Wucht und donnernder Ferne", so wirkt die Art der Verwendung des altjüdischen Ausdrucks „Fliegengott", der hier für Georges „Fürst des Geziefers" steht, sehr häßlich; zudem steht gerade in diesem Gedicht ein so lautes Reimwort im Widerspruch zu der Rhythmisierung des Ganzen, die sich stark an George anlehnt; denn die Gleichmäßigkeit wird dadurch gestört, daß das Versende ein besonderes Gewicht erhält. Und der richtende Ton der beiden Gedichte Georges wird hier zu einem lauten Schimpfen, das die Wirkung schwächt,

bei George:

Das Edelste ging euch verloren: Blut...

bei Wolfskehl:

Kein Blut: Wir brauchen nur Gallert und Geifer.

Jedoch im Rhythmischen ist der Einfluß und die Übernahme deutlich spürbar, und ein solches Beispiel zeigt, wie bedenklich die Überbetonung des Rhythmus ist, die häufig in den Bl. f. d. K. gehört werden kann. Wichtig ist aber zu erkennen, daß eben die verschiedenartige Grundlage des Glaubens die Darstellung des gleichen Themas mit zweierlei gleichzeitig verwendeten Sprachmitteln unmöglich macht. Während George als Glaubender und Wissender auch bei der größten Leidenschaft, die das Richteramt von ihm erfordert, noch einen sicheren, in sich beruhenden Ton findet, lenkt der Glaubenseifer Wolfskehls auf andere Bahnen. Er hetzt und peitscht unmittelbar, daher der Drang zum leidenschaftlichen Ausdruck, der Bewegung wiedergibt oder in Bewegung setzt, oder sein Bannruf, der Gestaltloses in der Verwandlung zeigt, gährend und schäumend, noch nicht als Gestalt; wohingegen George durch sein Sosein oder sein Anderssein, zwei Seiten eines gleichen Zustandes,

wirkt in der mahnenden Gestalt. So weist auch die Ausdruckskunst auf die stärkere Betonung des zeitlichen Momentes in der Kunst Wolfskehls hin. Hier in der zweiten Epoche erscheint nun dieses Merkmal des Stiles in rein sprachlichen Formen. Die Sprache

Nach dieser Seite hin entwickelt sich auch die Reimtechnik. Die häufige Verwendung des gleichen Reimwortes tritt nicht mehr auf. Dagegen werden klingende Reime gesucht, auffallende Worte, auch alte Formen zum Reim gebraucht, die den Sinn besonders auf sich lenken. So z.B.: „suhlt — umgebuhlt, geklaubt — Haupt, Wocken — stocken, bleckten — versteckten", ein Beispiel für das Gesuchte bietet der Reim: „Brunft — Wiederkunft", wobei „Brunft" in der Bedeutung von „Feuer, Glut" verwendet wird. Gelegentlich treten unreine Reime auf, die in der ersten Epoche fehlten, so: „bloß — genoß, Wiesen — Sternverließen, erlost — gekost — Rost, Kreise — Weise — weiße, tosen — bloßen, heiße — Speise — Kreise, Brise — schließe — Wiese, verstoße — Rose — Lose, Irrefahrten — Erdengarten — warten".

Die Beispiele deuten alle auf Assonanzverwendung neben dem Reim, und diese findet sich in einigen Fällen, immer in der Art, daß der Reim unvollständig ist in sonst durchgereimten Gedichten, so: „Ewige Kehr — Gurt der Leere, deine Schrammen — du Flamme".

Zeigt es sich hier eher als unvollständiger Reim, so muß doch die Art, wie in dem Gedicht „Die Kelter" Reim und Assonanz abwechseln, als sehr gesucht bezeichnet werden. Während in allen vier Strophen die erste und dritte Zeile stets reimen, sind die zweite und vierte nur durch Assonanz verknüpft, in der Weise, daß zum Reim immer ein Laut fehlt, also: „Himmel – Stimme, Gerüttel — Bütte, Erntebrüller — Hülle, Gewitter — Mitte".

Im Vorigen ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß sich der Unterschied der beiden Stilarten, die in der zweiten Epoche nebeneinander bestehen, namentlich im Rhythmus spürbar macht. Und in der Tat finden sich jetzt zweierlei Rhythmen in den Dichtungen, Der Rhythmus

jeder in sich bestimmt, der leidenschaftlich bewegte, an kein Schema gebundene, von Wortakzent und Sinnbetonung getragen, und der gebändigte, gleichmäßigen Schrittes von Wort zu Wort feierlich einherschreitende. Was zunächst gegenüber den früheren Gedichten auffällt, ist die Sicherheit, die Eindeutigkeit, mit der die beiden Arten verwendet werden. Ergaben sich bisher Unsicherheiten im Einsatz, Verschwommenheit in der Verszeile durch Vermischung zweier Stilelemente, so zeigen sich jetzt, wo schon die Sprache eine Beherrschung der beiden Möglichkeiten erkennen läßt, auch im Rhythmus klare Verhältnisse. Namentlich der bewegtere, sinnbetonende — er ist noch immer am besten als der deutsche gekennzeichnet — wird zu einer reichen Mannigfaltigkeit ausgebildet, geht er doch Hand in Hand mit dem, was als Ausdruckskunst charakterisiert wurde, also Hervorhebung einzelner Worte, die Sprach- und Sinnakzent auf sich vereinigen. Er muß auch hier noch als der der Kunst Wolfskehls gemäßeste benannt werden. Die stärkere Bewegung und Zeitgebundenheit muß sich auch im Rhythmus dartun. Es kommt hinzu, daß die meisten Gedichte in unmittelbarer Rede gehalten sind und eben bei der Leidenschaftlichkeit ihrer Sprechweise nicht die starke Stilisierung eines Georgischen Verses erfahren können. (Von den Mysterien, obwohl sie ihrem Wesen nach auch zur Lyrik gehören, muß hier abgesehen werden, da sie der Form nach Gesetzen des Dramas unterliegen; würde doch durch Miteinbeziehung die Untersuchung gesprengt.) So stehen die Verse vielfach dem natürlichen Rhythmus der Umgangssprache, — der hier einem Kunstrhythmus gegenübergestellt wird, — mit seinen reichen Abstufungen näher. Diese Unterschiede in Stärke und Betonung sind bei reicher Möglichkeit zu Feinheiten noch immer gröber als die eines strengen Kunstrhythmus. Man täte daher diesen Gedichten Gewalt an, würde sie ihrer Wirkungsmöglichkeit — auf Wirkung sind sie berechnet wie eine leidenschaftliche Rede — berauben, wollte man sie in der fast monotonen

liturgischen Weise lesen, wie dies George für den Vortrag von Gedichten fordert. Es erweist sich hier an einem Beispiel aus der eigenen Schule, wie bedenklich es ist, in diesen Dingen allgemeingültige Regeln geben zu wollen. Freilich einem schauspielerisch-dramatischen Agieren soll damit nicht das Wort gegeben sein. Auch diese Kunst schafft sich, wie jede Eigenwüchsige, hierin ihre selbständigen Gesetze, die beim Lesen eingehalten werden müssen. Trotz der Nähe der Umgangssprache, vor allem aber der Rede, die sich auch in der Übernahme von rhetorischen Mitteln bemerkbar macht, hat hier der Rhythmus seine eigene, bindende Kraft in der Art, wie die Betonungen verteilt werden, in der Art, wie mit Betonung ein Vers eingesetzt oder beschlossen wird, und von Zeile zu Zeile die Bewegung fortgeleitet wird. Bei aller Beweglichkeit spürt man doch die zusammenhaltende, ruhende Kraft, aus der heraus gestaltet wird. Es ist wie die erregte Oberfläche eines Sees über einem unverrückbaren Schatze, der am Grunde ruht; von ihm gehen Strahlen aus, die gebrochen die Wellenkämme überglänzen. Nochmals muß hier an die Worte Wolfskehls über das Wesen des Rhythmus erinnert werden, wo er von der „Schweren-Abstimmung der wirkenden Kräfte der Seele, ihrer Streckungsweise, Geißel und Trense der Sonnenrosse" spricht. Und weiterhin: „Des Atmens Sinn ist Erhalten im Selbst, des Eiferns Inhalt ist Gestalten aus dem Selbst", eine Gegenüberstellung, die auch dem Gegensatz von Eindrucks- und Ausdruckskunst entspricht.

Anders verhält es sich mit dem Rhythmus in den Gedichten, die sich nach Form und Inhalt der Welt Georges nähern. Er wird gleichmäßiger, ausgeglichener, zwischen den Betonungen, den Merkmalen können nicht so viele unbetonte Silben stehen. Zwar die Dichte und Spannkraft eines Georgischen Verses wird nur selten, etwa in der „Schlange", erreicht; dazu hat die Sprache zu viel Füllworte, die durch ihre Bedeutungslosigkeit den Rhythmus unterbrechen. Es fehlt das Zusammenge-

Der Rhythmus

drängte der Sprache, nur gelegentlich wird der Satz gekürzt, es wird nicht so stark stilisiert. Meist werden die Sätze vollständig gegeben, wodurch der Rhythmus etwas Gedehnteres erhält. Das Äußerste an „harter Fügung", dies Mitreißen „von schwerem Wort zu schwerem Wort", die sich unmittelbar aufeinanderfolgen, ist kaum zu finden. So kommt es, daß namentlich in der zweiten Epoche eine Forderung Georges an ein Gedicht; die „rein ellenmäßige Kürze", häufig nicht erfüllt wird. Bleibt man auch hier in dem Bilde, das Wolfskehl in der Darstellung des Rhythmus verwendet, wenn er sagt: „er ist nicht die Kräfteeinheit selber,... er ist die Art seines Atmens.... Des Atmens Sinn ist Erhalten im Selbst.", so erkennt man als das Wesen des Rhythmus in der zweiten Dichtungsart nach den angegebenen Merkmalen, daß hier das Kennzeichnende ein langer, gleichmäßiger Atem ist. Von George unterscheidet ihn meist, daß dessen Rhythmus kürzer, kräftiger, stoßartiger ist. Gegen Früheres hebt sich ab: die größere Spannkraft, das „Erhalten im Selbst", wo bisher der Atem ausging, die Verse notwendig im Sande verlaufen mußten.

Die Gesamtform

Betrachtet man nun abschließend, wie sich in dieser zweiten Epoche bei solchen Mitteln die Gesamtform darstellt, so erkennt man auch hier eine doppelte Art. Die eine, stark bewegt, zum Ausdruck großer Erregung fähig, führt in ihrer reinsten Lösung, wie auch schon in den ersten Dichtungen, letztlich zu sogenannten freien Rhythmen; neu ist, daß auch hierbei der Reim als Formmittel verwendet wird, wenn auch in einer sehr einfachen Weise, indem nämlich zwei aufeinanderfolgende Zeilen reimen. Die Bedeutung dieser Reime liegt darin, daß sie mit klingenden Vokalen gebildet, oder mit seltenen und meist auch sinnbeladenen Worten gefügt, durch ihre Klang- oder Bedeutungsschwere im Verhältnis zum übrigen Vers dem Versende ein besonderes Gewicht verleihen. Dadurch kommt ein starkes treibendes Moment in den Gesamtaufbau, und man sieht sehr wohl, wie dies die letzte Auswirkung der eben im einzelnen dargestell-

ten Mittel ist. Es ist dies die notwendige, in sich bedingte Erscheinungsform dessen, was als Ausdruckskunst bezeichnet wurde. Der Unterschied gegen früher ist der, daß Sprachelemente, die von den religiösen Ursprüngen Wolfskehls her abgeleitet wurden, die von der Einflußsphäre des Psalmes herrührten, als Wiederholung von Worten, Gedanken in geringer Abänderung, Satzteilen nun verschwinden, und sich diese Kunst so gemäß ihrem zweiten Ursprung, der altdeutschen Kunst, in rein deutschen Formen bewegt. Früher, da er aus eigener Glaubensnot gestaltete und in dem fremden Dichter nur ein Vorbild, nur die Möglichkeiten für die Lösung seiner Not fand, nicht diese Lösung selbst, konnte und mußte er auf seinen blutsmäßig vererbten Ursprung zurückgehen und aus der geistigen Welt seiner Ahnen Elemente übernehmen, ohne Gefahr zu laufen, seiner Kunst Gewalt anzutun, wenn er sie nur in einer ihr entsprechenden Form gestaltete. Jetzt aber, da seine Religiosität aufgegangen war in einem leibhaft gegenwärtigen Glaubensereignis, und er sich hier erkannte als Träger einer Aufgabe, die von dieser Mitte ausging, mußte er auch für seine Kunst einen Ausdruck finden, der der geistigen Ebene dieses ihm wahlverwandten Lebenskreises entnommen war. Und so läutert sich ihm, ähnlich wie bei George, doch bei anderem Ausgangspunkte, seine Kunst zu eindeutig bestimmten Mitteln. Es hängt eben mit den anderen Grundlagen zusammen, die hier nach den eingehenden Untersuchungen schlagwortartig mit Hervorhebung des Zeitlichen im Werdensaspekt benannt werden können, daß er dabei eigene Ausdrucksmöglichkeiten findet.— Daß es hierbei zu durchaus reinen, selbständigen Ergebnissen kommt, weist u. a. auf eine starke wahlverwandte Neigung des Judentums zum Germanentum hin, die jedenfalls stärker ist als zum Romanentum. Gerade im Deutschen, ja man kann dahin erweitern, im Germanentum, findet sich diese ewige Werdenshaltung; es wird sich demgegenüber erweisen müssen, ob die Hervorhebung des Seins, wie sie George bringt, als deutsche

Die Gesamtform

Die Gesamtform

Lösung möglich ist, oder ob hier nur der dem Deutschen notwendige Gegenpol, den er sonst außerhalb seiner in der Antike, im Süden sucht und findet, sich in ihm sesbst gebildet hat. Wiewohl sich für diese Fragen im Laufe der Abhandlung manche bedeutsamen Ansatzpunkte gefunden haben, muß es aus begreiflichen Gründen bei dieser Andeutung belassen bleiben.—Wichtig ist, daß Wolfskehl auf Grund dieser anderen Artung zu anderen Themen greift als George und andere Formen findet. Auch da, wo er sich in die Welt Georges einläßt, dringt er nie zur greifbaren Gestalt, zur Plastik im Sinne dieses Dichters, vor. Doch kann dies nicht als Vorwurf verstanden werden gegenüber einer Kunst, die gänzlich andere Wege geht. Auch hierin stellt George Forderungen allgemeiner Art an die Dichtung, die nur für sein Werk von Bedeutung sind. Seine beschwörerische Kraft befähigt Wolfskehl in hohem Maße, Gestaltloses, Ungegliedertes zu wählen, nicht zur endgültigen Gestaltung Reifes. So fragt er nach den Ursprüngen menschlichen Werdens in der Legende „Lillith", oder nach Naturkräften im „Fimbulwinter", oder er taucht zurück in die ewige Nacht des „Nirwana". Immer bleibt er in der Bewegung, setzt in Bewegung, bringt ins Rollen, oder er gibt den Augenblick im Bannspruch: „Die Schlange". Wenn er weiter ausholt, muß er länger schildern, er wird breiter, wo George abgekürzt zusammendrängt. Und die innere Bewegung findet ihre Entsprechung im Aufbau, sei es im Ausdruck, im Rhythmus oder im Ganzen. Von hier aus führt auch der Weg zu den kleineren oder größeren Mysterien, der Sichtbarmachung von Kräften; da muß er nicht Handlung schildern, sondern kann sie unmittelbar als solche geben. Auch diese (Sanctus, Orpheus) unterscheiden sich darin merklich von Verwandtem bei George wie: „Die Aufnahme in den Orden", oder „Der Mensch und der Drud" und „Gespräch des Herrn mit dem römischen Hauptmann", die mehr im Zuständlichen, gleichzeitigen Nebeneinander, als im Gegen- und Nacheinander verharren. Freilich die sogenannten freien Rhythmen,

die als die eigentliche Ausdrucksform Wolfskehls bezeichnet wurden, finden sich nur selten in seinem Werke, etwa in den Legenden „Lillith“ und „Leda“ oder in „Anrufung“ (1 und 2). Zwischen ihnen und der strengen Kunst Georges sind mancherlei Zwischenformen, die alle noch von der Eigenart dieses Dichters durchwaltet sind, also keine Bindung an ein äußeres Versschema kennen, und selbst wo dieses gewahrt zu sein scheint, wird durch die Stärke der Betonungen die innere Bewegung ungestört wiedergegeben. Auch wird durch die stärkere Hervorhebung einzelner Worte, die durch ihre Bedeutungsschwere eine Zeile beherrschen, eine anhaltende Bewegung erreicht, die meist erst am Versende zur Beruhigung kommt, sodaß erst hier eine Pause eintreten kann, während gleichmäßige Betonung, schon um nicht eintönig zu wirken, nach Einlegung eines Verseinschnittes verlangt. Es gehört auch zur Eigentümlichkeit dieser Kunst, daß sie sich der Verschachtelung (enjambement) der Verse nur selten als Bindemittel bedient, da sie durch ihre Bewegungsstärke und den Rhythmus von „schwerem Wort zu schwerem Wort“ weiterreißt und andererseits die Weise, einen Gedanken mit Versende abschließen zu lassen, nur selten dazu die Notwendigkeit schafft. Diese Art des natürlichen Satzbaues, die auch Umstellungen nicht duldet und Abkürzungen sowie Apostrophierungen vermeidet, wird von George wieder in die deutsche Verskunst eingeführt, und die Einhaltung dieser Regel gefordert gegenüber der geschraubten Pathetik der Epigonen. Auch Wolfskehl übernimmt sie als solche, wenn er auch innerhalb der Sätze durch Zusammensetzungen und zur stärkeren Betonung einzelner Worte Umstellungen vornimmt.

Die Gesamtform

Die zweite Art läßt nicht nur in einzelnen Stilelementen, sondern als Ganzes den Einfluß Georges spüren. Sie ist verhaltner, gebändigter, zeigt nicht die starke Bewegung, auch nicht in der Ausdrucksweise, und im Versbau trägt sie sichtlich Merkmale der strengen Formkunst dieses meisterlichen Vorbildes. Wenn hier in der zweiten Epo-

Die Gesamtform

che in sich geschlossene Gebilde begegnen, so ist es darauf zurückzuführen, daß sich in dieser Zeit die Welten der beiden Dichter sehr stark berühren. Sind sie auch im Kern ihres Werkes durch die verschiedene Erlebnisform getrennt, so begegnen sie sich auf dem Wege dahin in manchen Gemeinsamkeiten. Hier ist die wirksamste Beeinflußung möglich, und so nimmt es nicht wunder, daß solchen Gedichten gelegentlich gleiche Erlebnisse zugrunde liegen. Wieweit allerdings eine Einwirkung von Gedicht zu Gedicht vorliegt, läßt sich nicht immer nachweisen, da das Erscheinen etwa in der gleichen Folge der Bl. f. d. K. einen solchen Schluß nicht zuläßt. Beispiele wie der „Tag-Mahr" und „Nova Apocalypsis" waren schon gegeben, es sei hier noch auf das Gleichzeitige der „Winke" Georges und der „Zeichen" Wolfskehls in der 12. Folge der Bl. f. d. K. hingewiesen. Aber gerade solche Parallelerscheinungen machen es möglich, die gradmäßigen Unterschiede deutlich zu erkennen. Denn eben, daß er sich sozusagen auf fremdem Wege zur Mitte seiner Kunst begibt, läßt Wolfskehl nicht den vollen, starken Ton finden. Mögen sie auch in sich durch die Wahl der Sprachmittel vollendet sein, so haben sie in seinem Werke nur peripherische Bedeutung. Wenn er die Lehre Georges verbreitet, so empfängt er schon aus zweiter Hand, oder wenn er sich im „Abschied" an A. V. wendet, so wirbt er für den Meister, und sein Werk befindet sich also ebenfalls auf einer Zwischenstufe. Auch die Auseinandersetzung mit dem Werke Georges im „Maskenzug 1904" (7. Folge der Bl. f. d. K.) gehört nicht unmittelbar zu seinem Werke; nicht ohne Grund ist sie ohne Namensnennung abgedruckt. Und doch haben auch diese Gedichte ihren Wert und ihre Bedeutung im Rahmen des Gesamtwerkes. Sie sind die Schule, durch die der Dichter hindurchgeht, um in dem ihm Wesensmäßigen umso vollkommener gestalten zu können; sie sind die Stilübungen, die zum Stil führen; freilich über die handwerkliche Schulung gehen sie schon durch ihren Gehalt hinaus. Und man erinnert sich hier am Schluß

noch einmal des Wortes aus der 9. Folge der Bl. f. d. K.: „Diese Liebe für das Runde (das oft dasselbe wie das „Kosmische“ ist), das in sich Vollkommene, das nach allen Seiten hin Richtige:... diese Liebe... setzt mehr voraus als eine Formel — nämlich eine geistige Haltung, ja eine Lebensführung.“

Die Gesamtform

VIERTES KAPITEL

Ergebnisse

UEBERBLICKT MAN ABSCHLIBSSEND DEN zurückgelegten Weg, so kann bei aller Eigenart Wolfskehls gesagt werden, daß sein Werk immer wieder in George mündet. Zwar bleibt diese Beziehung nicht frei von Gezwungenheiten, denn bei gleichgerichtetem Willen kommt er von anderen Ursprüngen her. Darin erweist sich seine Kunst als echt und ursprünglich, daß er diese Andersartigkeit des Ausgangspunktes nicht leugnet. Aber er erkennt auch die Möglichkeiten zu gemeinsamem Wirken in der Kunst und ordnet sich in das Werk und in das Reich Georges ein, wissend, daß er ohne ihn „ins All zerstieben müßte, als ein Gestaltloser endend". Im Anfang findet er dort Vorbild für Leben und Kunst; er lernt, sich der Sprache wählerisch zu bedienen, die seltenen, noch nicht abgegriffenen Worte verwenden, und die Sprache durch Neubildungen zu bereichern; doch er verfällt der Gefahr, Gewaltsamkeiten zu begehen. Er lernt ferner, in reicher Farbgebung das Stimmungsmäßige darzustellen; das Andeutende, Tastende zu geben, ist ihm wichtiger als der Versuch, über das anfängliche Vermögen hinaus ein Ganzes zu bringen, das er noch nicht besitzt. Form und Rhythmus sind ihm wesentlicher als der Gehalt. Das Wissen um die Heiligkeit des Dichterberufes klingt aus allem heraus. Früh schon wird ihm Kunst Religiosität; darin findet er sich selbst. Von den ersten vier Gedichten, die von ihm in den Bl. f. d. K. abgedruckt wurden, tragen „Mein Schwert, mein Schwert, wer badet dich rein?" und „Osiris" religiösen Charakter. Hier stößt man zuerst auf Eigentümlichkeiten seiner Kunst, die so stark sind, daß sie zwischen allem Fremden vernehmbar werden. Bald schon erweist sich die Gefahr der Übernahme von Formen, die für eine andere

Kunst geschaffen sind, dort ihren Sinn und ihre Bedeutung haben, hier, wo sie in eine Kunst eingehen, die zu völlig anders gerichteten Bildungen treibt, nicht mehr ursprünglich, sondern ästhetisierend wirken. So entstehen bei zunächst gleichgearteten Mitteln sehr verschiedene Wirkungen, und die Kunst wird in ihrer Gesamterscheinung des In-sich-geschlossen-seins beraubt. Was fehlt, ist die reine Anschauungsfreude, und doch ist diese Kunst deshalb keine Bildungsdichtung. Indem sie versucht, Anschauung, Farbe, Stimmung zu geben, und das muß sie, will sie nicht bei noch mangelndem Können im Formlosen versinken, gerät sie häufig in das Gemachte und Gesuchte. Sie verhält sich darin zu George wie der Jugendstil zur Gotik, wie Gemachtes zu Gewachsenem. Sie will bei der Leidenschaft ihrer Religiosität vielfach mehr geben als Kunst und zerstört dadurch die Geschlossenheit eines Gedichtes. So, wenn in einem Gedicht wie „Herbst" nach drei Strophen, die rein bildmäßig die Stimmung wiedergeben, noch einmal in Ichform der Gehalt wiederholt wird.

Ist dies die äußere Erscheinungsform eines Risses, der im Anfang durch die Kunst Wolfskehls geht, so ist schon hinlänglich darauf hingewiesen worden, daß und wie er sich in den Mitteln darstellt. Nur in wenigen Gedichten der ersten Periode wird die Einheit zwischen Gehalt und Gestalt erreicht. Dies nimmt nicht wunder, denn man weiß wohl, daß sich diese Dichter, die sich in den „Blättern für die Kunst" zusammenfanden, am Anfang einer neuen Zeit in der Kunst fühlten, und auf welche Verwahrlosung in der Sprache sie bei ihrem Beginnen stießen. Sie mußten sich ihre Ausdrucksweise erst allmählich bilden, und wo sie im Vorbilde noch keine Form für ihren eigenen Gehalt fanden, zogen sie es vor, um der äußeren Schönheit willen, sich einer fremden zu bedienen. Erst mit den Jahren gelangten sie zur Beherrschung der Mittel. Hier ist es weniger bedeutsam, daß dabei manche sich aus der Gefolgschaft Georges begaben, weil sie sich dort in ihrem Schaffensdrang beengt fühlten. Wichtig

ist, daß Wolfskehl im Verlaufe seiner Entwicklung in der zweiten Epoche seiner Dichtungen dazu kam, für seine Kunst eine eigene Ausdrucksform zu finden, und für ihn nun sagbar wurde, was sich anfänglich nur im Inhalt, in einzelnen Stilmitteln und wenigen Gedichten andeutete; in den Stilmitteln allerdings, die von George vielfach übernommen, dann aus einer anderen Artung heraus umgebildet wurden, war es schon sehr vernehmlich. Es erweist sich in dieser zweiten Hälfte die eigene dichterische Kraft Wolfskehls, die sich eben darin bewährt, daß er für seine Inhalte sich einen eigenen Stil bildet. Als solcher muß er als der relativ selbständigste unter den Dichtern der „Blätter für die Kunst" bezeichnet werden, wenn man die oben Erwähnten ausnimmt. Die Behauptung aber, die gelegentlich Anspruch auf Geltung erhebt, er habe sein Eigenwesen aufgegeben und sich der Welt Georges aufgeopfert, muß als verfehlt bezeichnet werden. Dann trüge notwendig seine Kunst den Stempel des Unechten. Seine Kunst ist ohne George nicht denkbar, mag sie auch noch so fremde Bahnen betreten, auf welche sie andersartige Ursprünge lenken. Dort ist die in sich ruhende Mitte, zu der es ihn bei seinem rastlosen Drängen immer wieder hintreibt. Dort liegt, was er im Grunde ersehnt, aber nie erreichen kann. Erst, wenn er seine ihm eingeborene Werdenshaltung ablegte und in dies ruhende Sein einginge, gäbe er sich auf. So aber bleibt er ein Eigener, für den die Verse Georges aus dem „Stern des Bundes" einen ganz besondern Sinn haben:

Wer je die Flamme umschritt
Bleibe der Flamme Trabant!
Wie er auch wandert und kreist:
Wo noch ihr Schein ihn erreicht
Irrt er zu weit nie vom Ziel.
Nur wenn sein Blick sie verlor
Eigener Schimmer ihn trügt:
Fehlt ihm der Mitte Gesetz
Treibt er zerstiebend ins All.

Erstes Kapitel

Die Deutung der geistigen Welt aus dem Aufbau der „Gesammelten Dichtungen".
Einleitung ... Seite 9
Der Priester vom Geiste ... 9
Naenien ... 11
Gesänge ... 12
Erinnerungen ... 13
Hymnen und Gesichte ... 14
Die dumpfen Lieder ... 17
Nirwana ... 18
An den alten Wassern ... 19
Der Meister ... 20
Rückblick ... 21

Zweites Kapitel

Stilkritische Untersuchungen (Erster Teil 1894–1903)
Die Richtlinien ... Seite 23
Die Sprache ... 26
Der Reim ... 31
Die Farbwerte ... 34
Die Sinnbilder ... 35
Der Rhythmus ... 37
Die Gesamtform ... 39
Osiris ... 43
Psalm ... 44
Zu dem wir schrein im Blitze der Nacht ... 45
Abschluß ... 46

Drittes Kapitel

Stilkritische Untersuchungen (Zweiter Teil 1904–1919)
Das verwandelnde Ereignis ... Seite 47
Die Sprache ... 50
Der Rhythmus ... 58
Die Gesamtform ... 60

Viertes Kapitel

Ergebnisse
Ergebnisse ... Seite 67

Karl Wolfskehl, Ulais, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin 1897. – Karl Wolfskehl, Gesammelte Dichtungen, Georg Bondi, Berlin, 2. Auflage 1921. — Blätter für die Kunst, 1. — 12. Folge. — Karl Wolfskehl, Über den Geist der Musik, Jahrbuch für die geistige Bewegung, Band 3, 1912, Seite 20 — 32. — Martin Buber, Reden über das Judentum, Rütten & Loening, Frankfurt 1923, darin: Jüdische Religiosität, Seite 101 — 124.

ABKÜRZUNGEN

Ges. Dicht.: Gesammelte Dichtungen. — Bl. f. d. K.: Blätter für die Kunst. — Jhrb. f. d. g. B.: Jahrbuch für die geistige Bewegung.

LEBENSLAUF

ICH, EDWIN LANDAU, WURDE ALS SOHN DES Amtsgerichtsrats Dr. Edwin Landau und seiner Gemahlin Julia, geb. Wollheim, am 20. September 1904 zu Koblenz am Rhein geboren. Die Jahre bis zu Beginn meines Studiums brachte ich im Elternhause zu. Meine Schulbildung beschloß ich Ostern 1923 mit der Reifeprüfung am Koblenzer Humanistischen Gymnasium.

Meine Studien, die der neueren deutschen Literaturgeschichte und Germanistik im Hauptfach, der Kunstgeschichte und Philosophie im Nebenfach galten, führten mich an die Universitäten zu Heidelberg, Freiburg i. Br., Wien und Kiel. Ich hörte u. a. Vorlesungen und beteiligte mich an Übungen und Seminaren der Herren Gundelfinger, von Waldberg, Witkop, Kralik, Kauffmann, Neumann, Jantzen, Schlosser, Jaspers, Bühler.

Nach Breslau kam ich, um die bei meinem Lehrer, Herrn Professor Brecht, in Wien begonnenen Studien zu beenden, und nahm hier an den Vorlesungen und Übungen der Herren Brecht, Siebs, Grisebach, Kühnemann teil.

Die Arbeit ist vom Verfasser selbst gesetzt.